IOANA
ȘTEFĂNESCU



Johannes Brahms

EDITURA MUZICALĂ

În pragul anului 1983,
la împlinirea unui veac și jumătate
de la nașterea lui Johannes Brahms,
pios omagiu.

Argument

Subiectul „Brahms" a fost mult dezbătut de-a lungul anilor. Biografi din secolul trecut sau din secolul nostru, conaționali sau străini, s-au străduit să pătrundă tainele vieții acestui mare slujitor al artei, răscolind arhivele orașelor prin care a trecut, adunînd rămășițe din corespondența purtată cu prieteni, rude sau editori, împletind fapt de fapt, de la primele pînă la ultimele sale manifestări. Unii dintre cercetători au meritul de a fi reconstituit cu adevărată artă îndelunga evoluție a compozitorului german, dar din desfășurarea faptică (în general urmărită) lipsește deseori elementul declanșator al marilor tensiuni, visuri sau îndemnuri, așa cum acestea se deslușesc din paginile muzicii create de el. Peste asemenea urme nu s-a putut da, pentru că însuși Brahms le-a ascuns de lumină și de lume, păstrîndu-le doar în universul său sonor, dăruit apoi ca document de viață. Din acest punct de vedere, discreția cu care a trecut prin tumultul vremii sale apare ca un fenomen izolat. Spre deosebire de majoritatea creatorilor romantici care au lăsat în scris opiniile lor de esteticieni, de cronicari muzicali, de pedagogi și care s-au confesat în numeroase însemnări autobiografice, Brahms a fost un muzician care a gîndit numai și numai prin sunete, care nu și-a consemnat în vreo formă teoretizantă principiile directoare ale artei sale. Nici amintiri, nici impresii, nici considerații estetice sau din domeniul tehnicii componistice nu apar înscrise în articole sau studii concepute de acest mereu lucid gînditor, așa cum au rămas de la contemporanii săi, tentați să pregătească pe calea scrisului înțelegerea operei lor, sau de a-i explica ulterior sensurile. Corespondența lui Brahms dezvăluie unele aspecte ale atitudinii sale față de problemele vieții și ale artei, față de gravitatea lor, dar sporadic și învăluit într-o rezervă cu totul caracteristică temperamentului său nordic. Apar și prețioase relatări făcute de cîțiva prieteni sau discipoli, admiratori constanți ai artei sale, material ce a fost un valoros îndreptar pentru biografi, comentatori sau memorialiști. Asemenea relatări au fost citate în paginile primelor monografii despre Brahms și preluate apoi de bogata literatură a acestui subiect. Interpretările date lor ulterior au fost diverse și deseori derutante, unele întărind în continuare dimensiunile spirituale ale personalității prezentate, altele alterîndu-i sobrietatea și de dragul unor efecte literaturizante. Astfel, s-au pus nuanțe peste nuanțe pe seama sentimentelor ce au legat desfășurarea vieții lui Brahms

de cea a familiei Schumann, făcîndu-se precizări ce nu pot fi susținute de nici una din mărturiile de arhivă. Cuvîntul „credință" rămîne singurul care poate cuprinde și defini simțămintele dezvăluite de schimbul de scrisori dintre compozitor și Clara Schumann, material răscolit mereu și mereu cu indiscretă sete de descifrare a sensurilor ambigui din cuprinsul lor. Titlul pe care Marguerite și Jean Alley l-au dat recentei lor cărți (1955) — Une amitié passionnée, Johannes et Clara — pare a tălmăci cel mai aproape de adevăr specificul sentimentelor ce au existat între muzicianul singuratic și sobru și cea mai reputată pianistă a secolului al XIX-lea.

Apare, astfel, o primă trăsătură deficitară a literaturii despre Brahms-omul și Brahms-creatorul. Nesprijinite decît în mică măsură pe elemente desprinse din mărturisirile sau consemnările artistului, interpretările și legăturile dintre momentele biografice și creație, fie că alunecă în aprecieri subiective, în funcție de fantezia unui autor sau altul, fie că fac un loc larg elementului neesențial și nereprezentativ.

Există și cazuri cu totul inexplicabile — cum este cel al monografiei lui Paul Landormy, intitulată Johannes Brahms (lansată de editura Alcan din Paris în 1920 și reeditată în 1948) — care prezintă creația lui Brahms, fără ca autorul ei să o fi cunoscut în profunzime și mai ales fără ca el să o fi apreciat. Asemenea lucrare, semnată de o autoritate a muzicologiei franceze, care continua prejudecățile instalate la sfîrșitul secolului trecut, a determinat o prelungită influență asupra opiniei muzicienilor din Franța, ca și asupra celor străini formați în școala de la Paris — printre care și numeroși români. Atitudinea lui George Enescu, unul dintre cei mai profunzi cunoscători și propagatori ai artei lui Brahms pe plan mondial [1], se numără printre cele mai valoroase contribuții active la restabilirea adevărului în mediul francez, determinînd în mare parte îndreptarea spre o ținută științifică a muzicologiei contemporane din Franța (Marc Pincherle, Claude Rostand, José Bruyr ș.a.), precum și spre o frecventă prezență a creației brahmsiene în viața de concert (camerală și simfonică) sau în pedagogia interpretativă franceză.

Se conturează, astfel, finalitatea lucrării de față, concepută ca o datorie față de însemnătatea operei lui Brahms în evoluția istorică a muzicii, îndatorire ce se alătură unor începuturi de prezentare elogioasă a subiectului și în cadrul manifestărilor muzicologice românești [2]. Modernitatea muzicii lui Brahms — dovedită

---

[1] Importanța contribuției lui George Enescu la cunoașterea creației brahmsiene, tratată în capitolul „Brahms și România", p. 339 și urm.

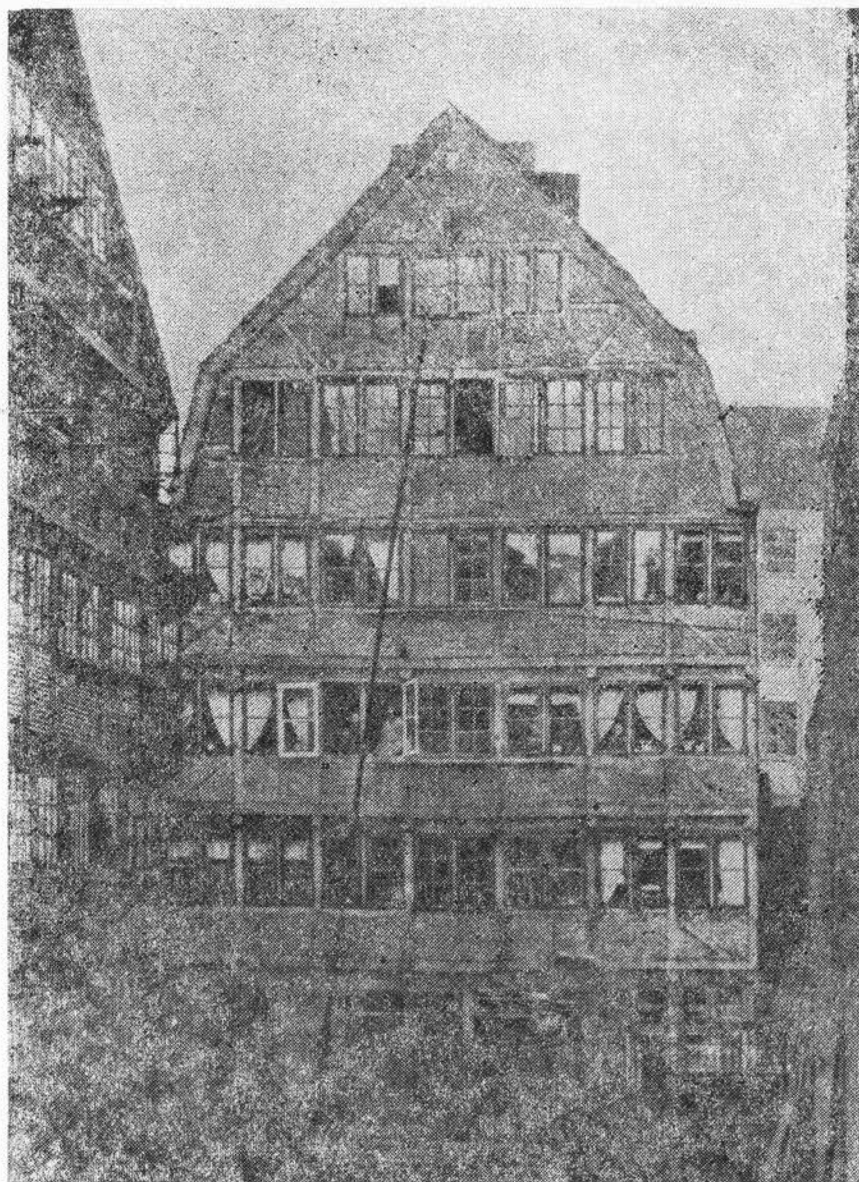
[2] Berger, Wilhelm Georg. *Ghid pentru muzica instrumentală de cameră*, București, 1965, Edit. muzicală, p. 173—196; *Cvartetul de coarde de la Haydn la Debussy*, București, 1970, Editura muzicală, p. 172—187; *Muzica Simfonică*, București, 1972, Editura muzicală, vol. II, p. 175—213. Palade, Marta. *Brahms*, București, 1972, Edit. muzicală.

de pulsul vieții muzicale mondiale și românești — solicită o atitudine modernă și în concepția muzicologică, în sensul sprijinirii ei pe marile realități muzicale, ca rod al gîndirii unei epoci și al unui exponent al ei, astăzi cînd atributul de „maître copiste" dat lui Brahms de Jules Combarieu într-o Istorie a muzicii, *cu o atît de largă circulație în rîndurile melomanilor români, nu trebuie să mai umbrească valoarea celui ce a fost „zeul" lui Enescu.*

Propunîndu-ne să prezentăm personalitatea lui Johannes Brahms și însemnătatea operei sale, obiectivul nostru nu se va îndrepta decît asupra atitudinii brahmsiene față de viață și artă, așa cum aceasta poate fi surprinsă în desfășurarea relațiilor ei cu aspectele contemporaneității și cum se înscrie, ca aport de cultură, în complexitatea fluxului istoric. O concepție căreia i se poate reproșa, desigur, ocolirea amănuntului biografic, inserat doar în măsura în care acesta a determinat creația — o creație ce rămîne ca unic și sublim document de trecere prin viață lăsat de Brahms umanității.

CAPITOLUL I

(1833 — 1853)



Casa din Hamburg în care s-a născut Brahms

Premise

Numele Brahms începe să aibă răsunet doar din vara anului 1853, cînd Robert Schumann și alți muzicieni de renume — ca Joseph Joachim, Franz Liszt sau Hector Berlioz — ascultă pentru prima oară sonatele și liedurile unui compozitor din Hamburg, în vîrstă de douăzeci de ani. Și din acest moment numele Brahms nu va mai purta modesta lui semnificație de „fiu al lui Bram" [1], ci va desemna în istoria artei și a culturii personalitatea unică și impunătoare a compozitorului german.

Căutînd să pătrundă în adîncimea provenienței familiei Brahms, cercetătorii nu au putut străbate mai departe de informațiile care stabilesc prezența ei în ținutul Holstein al Germaniei de nord, pe la mijlocul secolului al XVIII-lea. În documentele de arhivă din Brunsbüttel — localitate situată în lunca dintre apele Elbei și Eiderului, la vărsarea lor în Marea Nordului — se găsește înscris numele țăranului Peter Brahms, dulgher de meserie. Johann Brahms, fiul său, se desprinde de tînăr de întinsul locurilor natale, de îndeletnicirile rustice și de breaslă ale familiei, încercînd să viețuiască mai ușor decît părinții săi. El se oprește în satul Wörden din același ținut Holstein, unde deschide hanul cu atrăgătoarea firmă „Zum neuen Krug" (la ulciorul nou), pe care îl părăsește curînd pentru a-și încerca norocul mai departe, în orășelul Heide (Holsteines Heide), în care se va căsători și va viețui pînă la sfîrșitul zilelor ca hangiu și negustor de mărunțișuri.

Cei doi fii pe care i-a avut Johann Brahms s-au deosebit și s-au manifestat diferit. Primul, Peter-Hoeft-Hinrich, a continuat negustoria tatălui său, înnobilînd-o cu o latură care pare a fi dezvăluit și intervenția unei pasiuni artistice — comerțul cu antichități; cel de al doilea, Johann-Jacob (tatăl compozitorului), hoinar și visător, a pornit pe drumul său propriu, un drum cu totul nou în viața familiei de meseriași și comercianți, drumul muzicii.

Biografia lui Johann-Jacob Brahms (1806—1872) este presărată cu îndrăzneli surprinzătoare. Toate acțiunile copilului și adolescentu-

---

[1] În dialectul vorbit de germanii nordici, cuvîntul „Bram" este denumirea unei plante ale cărei flori galbene sînt folosite ca materie colorantă în industria țărănească (grozamă — în limba română; *genista sagitalis* — în limba latină).

lui îndrăgostit de muzică nu apar îndreptate decît spre un singur țel : cel de a deveni instrumentist. Lupta lui timpurie împotriva aspirațiilor părintești de a-l dedica măruntelor preocupări de negustorie ajunge să ia proporții de adevărată dramă familiară, determinîndu-l, la vîrsta de 15 ani, să fugă de acasă. Cu puținii bani cîștigați prin micile localități din vecinătate, pribeagul copil din Heide va reuși să-și plătească singur lecțiile de muzică, să-și cumpere cîteva instrumente, pentru ca după cîțiva ani de trudă, înarmat cu un certificat de studii, să poată reveni demn în mijlocul familiei vremelnic părăsite. Cu prețiosul certificat obținut de la Theodor Müller („muzicant diplomat și brevetat" din Wesselburen) și întărit de semnăturile organistului, pastorului și farmacistului din localitate [1], Johann-Jacob Brahms va înfrunta și viața celui mai prosper oraș al Germaniei de nord, viața Hamburgului. Acolo, cariera sa de instrumentist începe pe străzile mărginașe ale orașului, prin curțile interioare ale vechilor clădiri sau prin tavernele portului. Traiul său de muzicant ambulant va prinde a se netezi doar prin anul 1830, cînd va fi angajat cornist în corpul vînătorilor din garda civică, apoi violonist și contrabasist în mica orchestră a elegantului pavilion Alster de pe promenada Jungfernstieg. Curînd va ajunge să facă parte din orchestra de la Carl-Schultze Theater, apoi din cea de la Stadttheater, iar în cele din urmă, către sfîrșitul vieții, chiar din orchestra filarmonică a orașului. O carieră modestă, cucerită cu greu, dar care a dăruit transfugului băiat al hangiului din Heide mulțumirea unei năzuinți împlinite.

Acțiuni de oarecare îndrăzneală au fost și căsătoriile lui Johann-Jacob Brahms : prima — în anul 1830, cu Johanna-Henrika-Christiane Nissen, cu șaptesprezece ani mai în vîrstă decît el ; a doua — în anul 1866 — cu văduva Caroline Schnak, cu optsprezece ani mai tînără.

Viața Christianei Brahms (mama compozitorului), depănată modest înainte și după căsătorie, ar fi trecut neobservată dacă nu ar fi dăruit lumii pe unul dintre cei mai profunzi gînditori ai ei.

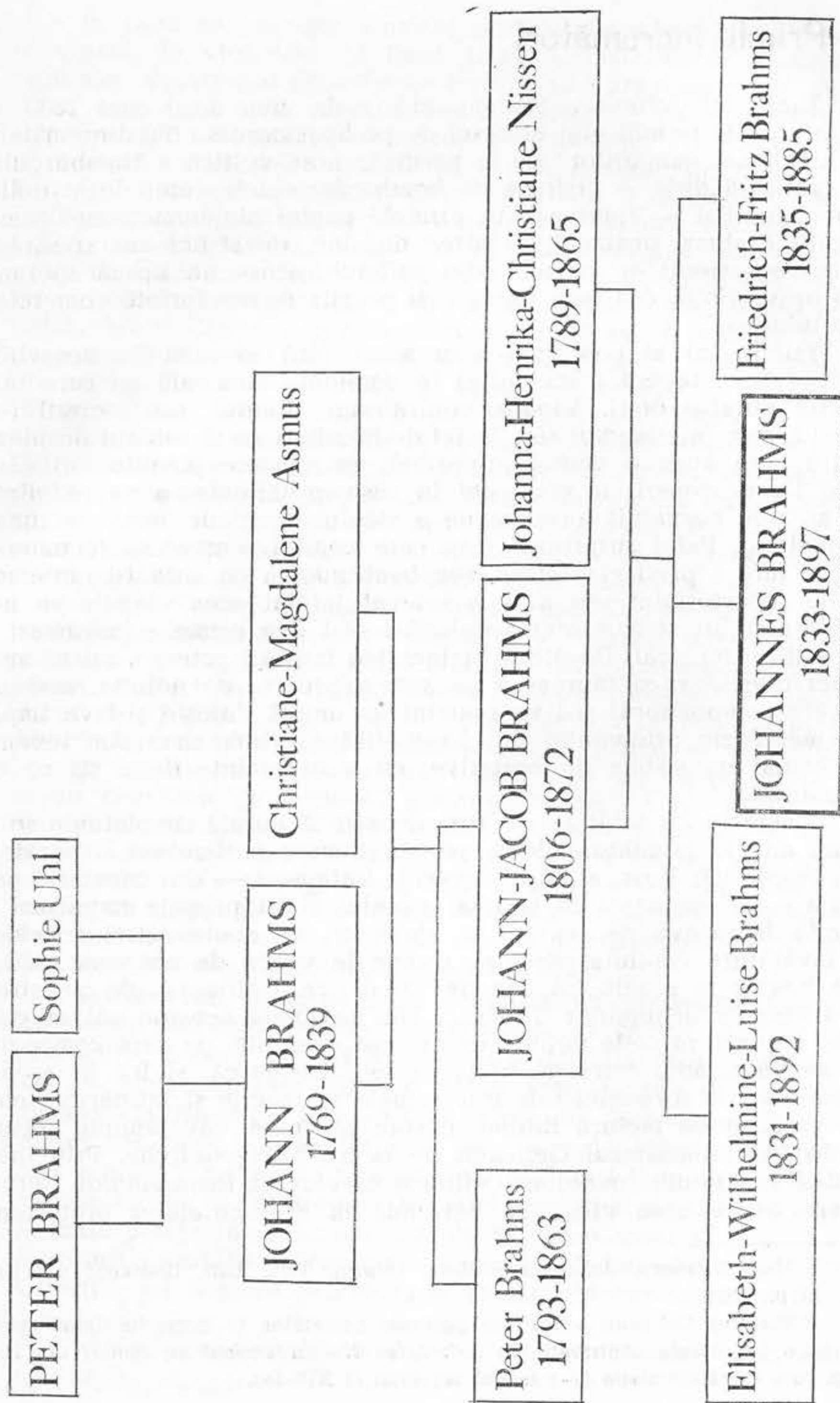
Din cei trei copii pe care ea și Johann-Jacob i-au avut [2], cel de al doilea — Johannes Brahms — îi va prețui cel mai mult calitățile sufletești și cel care îi va mîngîia anii tîrzii și grei ai vieții. Pentru că, așa cum era firesc, căsătoria ei nu a fost mult timp fericită și apăsarea strecurată treptat în căminul descumpănit de diferența dintre vîrsta celor doi soți nu a putut rămîne fără urme în temperamentul sensibil al copilului ce avea să fie cel mai renumit dintre oamenii de seamă ai Hamburgului.

Se creionează astfel schița unei descendențe ce numără în adîncime prezența a trei generații, în cea de a patra înscriindu-se ilustrul nume al compozitorului hamburghez :

---

[1] Certificatul a fost descoperit și publicat de Max Kalbeck în monografia *Johannes Brahms* (vol. I, p. 4).

[2] Elisabeth-Wilhelmine-Louise (1831—1892) ; Johannes (1833—1897) ; Friederich-Fritz (1835—1885).


PETER BRAHMS
Sophie Uhl
JOHANN BRAHMS
1769-1839
Christiane-Magdalene Asmus
Peter Brahms
1793-1863
JOHANN-JACOB BRAHMS
1806-1872
Johanna-Henrika-Christiane Nissen
1789-1865
Elisabeth-Wilhelmine-Luise Brahms
1831-1892
JOHANNES BRAHMS
1833-1897
Friedrich-Fritz Brahms
1835-1885

Primii îndrumători

Viaţa lui Johannes Brahms începe în ziua de 7 mai 1833, în locuinţa de la primul etaj al casei de pe Speckstrasse 60, din cartierul aşa numit „al gangurilor" de la periferia nord-vestică a Hamburgului. Fotografia clădirii — distrusă de bombardamentele celui de al doilea război mondial — figurează în primele pagini ale numeroaselor monografii Brahms, ilustrînd vieţuirea de stup, de strîmtoare şi sărăcie a unui aglomerat de oameni, din sufletul cărora nu lipsea speranţa unei prosperităţi, aşa cum părea a fi promis marea forfotă comercială a portului.

Primii ani ai copilăriei s-au scurs fără evenimente deosebite, sub ocrotirea tandră a mamei şi în ambianţa muzicală pe care tatăl său i-a putut-o oferi. Vioara, contrabasul, flautul sau cornul i-au devenit, prin intermediul său, la fel de familiari ca şi soldaţii de plumb pentru care avea o vădită preferinţă, iar clapele pianului, al căror miraj l-a descoperit la cinci ani în casa primitoare a unora dintre vecini, i-au dezvăluit fericirea de a stăpîni şi mînui lumea minunată a sunetelor. Felul surprinzător în care copilul reuşea să recunoască notele, fără a privi claviatura, sau beatitudinea cu care îşi cînta melodiile repertoriului său naiv a relevat tatălui acea vocaţie ce nu-i fusese nici lui străină, determinîndu-l să-i dea primele îndrumări în scris-cititul muzical. De altfel, şi înaintea iniţierii paterne, micul autodidact reuşise să-şi făurească un sistem propriu de notaţie, amănunt pe care compozitorul şi-l va reaminti cu multă duioşie şi-l va împărtăşi mai tîrziu prietenului său Josef-Viktor Widmann: „Am inventat eu însumi un sistem de portative, cu mult înainte de a şti că aşa ceva exista" [1]

Ucenicia cu tatăl său a fost de scurtă durată, împletindu-se cu primii ani de învăţătură de la şcoala primară particulară a lui Heinrich Friederich Voss, al cărui învechit tratament — din care nu lipsea bătaia — a declanşat în sufletul micului artist primele impulsuri de revoltă împotriva nedreptăţii şi violenţei. Se poate astfel considera că învăţătura copilului Brahms începe la vîrsta de opt ani, cînd el este înscris la şcoala lui Johann Friederich Hoffmann, de pe strada cu simbolica denumire: „A.B.C.". Din perioada acestor ani ai copilăriei datează primele noţiuni de cultură generală, pe care compozitorul se va strădui întreaga viaţă să le întregească, şi tot în această primă etapă a formaţiei sale intelectuale se înscrie şi întipărirea emoţiei produse de lectura Bibliei, despre ale cărei învăţăminte încerca să discute cu pastorul Geffcken de la St. Michaelkirche. Prin intermediul învăţatului imnolog [2], viitorul creator al *Requiemului German* începe de la acea vîrstă să pătrundă în arta coralelor protestante.

---

[1] May, Florence. *Johannes Brahms*, Leipzig, 1911, Edit. Breitkopf u. Härtel, vol. I. p. 65.

[2] Pastorul Geffcken a fost un pasionat cercetător în domeniul imnologiei şi a avut o importantă contribuţie în redactarea *Noului manual de imnuri din Hamburg*, cu o largă circulaţie de-a lungul secolului al XIX-lea.

În ceea ce privește muzica, școlarul Brahms ajunsese să cînte la vioară, la violoncel, la flaut și corn, instrumente la care cînta tatăl său, muzicianul pasionat ce încerca să-i pregătească de pe atunci calea unui post spre care el însuși aspira — cel de instrumentist într-una din orchestrele simfonice ale orașului. Dar spre marea sa dezamăgire, copilul nu manifesta vădită pasiune decît pentru pian. Este drept că datorită dexterității pe care o dobîndise cîntînd la instrumentele specifice micilor ansambluri pentru petreceri, fiul își putea întovărăși tatăl la diferite reuniuni, reușind să cîștige mici sume de bani bine venite în bugetul restrîns al familiei. Ceea ce rămîne însă impresionant în evoluția lui timpurie este faptul că înclinația care o dovedea pentru ceea ce era grav și profund în muzică nu a putut fi niciodată alterată de ambianța petrecerilor prin care el era purtat. Această seriozitate și categorică poziție artistică a copilului de opt ani a determinat pe Brahms-tatăl să renunțe la veleitățile sale practice și să-l prezinte în iarna anului 1840—1841 profesorului Otto Cossel. Elev al lui Eduard Marxsen din Altona, cel mai renumit dintre pedagogii ținutului în acea vreme, Cossel era un virtuoz pianist și, la rîndul său, un solicitat profesor. El are meritul de a fi descoperit în noul său elev acea rară aptitudine de identificare cu sensurile muzicii, latură pe care s-a străduit să o cultive și să o stimuleze. Studiile lui Czerny, Hummel, Clementi sau Cramer nu au fost decît uneltele vremelnice cu care Cossel și-a înarmat talentatul discipol, pentru a-i netezi drumul către înălțimile din lumea pianului — către lumea lui Bach și a lui Beethoven. Brahms a fost de pe atunci conștient de idealurile muzicale ale primului său profesor, fapt care se desprinde dintr-o scrisoare trimisă lui în prima zi a anului 1842: „Dragă maestre, a trecut un an și nu pot să uit cît de multă muzică mi-ați dezvăluit de-a lungul acestui răstimp. Cîtă recunoștință vă datorez pentru aceasta! Trebuie să mărturisesc totuși că nu am corespuns întotdeauna așteptărilor Dvs., pentru că nu am studiat atît cît ar fi trebuit. Vă promit că în anul care vine voi căuta să mă conformez cu silință și atenție dorințelor Dvs. Urîndu-vă mult noroc pentru Anul Nou, rămîn al Dvs. ascultător discipol — J. Brahms" (Scrisoare datată: Hamburg, 1 ianuarie 1842) [1].

Într-adevăr, în ultimul an de studii cu profesorul Cossel, progresele au devenit cu totul remarcabile. În cadrul unui concert de binefacere la care copilul Brahms și-a dat concursul, talentul său a sugerat unui impresar influent ideea unui turneu de spectaculoase concerte în America. Propunerea a măgulit aspirațiile practice ale tatălui său, dar intervenția autoritară a sobrului profesor Cossel a avut marele merit de a fi salvat viitorul artist de la aventura unor succese ieftine și trecătoare. De altfel, conștient de măsura neobișnuit de mare a talentului dovedit de elevul său, Cossel și-a putut învinge și propriile ambiții profesionale, decizînd să încredințeze desăvîrșirea formației lui Brahms profesorului Eduard Marxsen, nume de maxim

[1] Thomas San-Galli, W. A. *Johannes Brahms*, München, 1922, Edit. Piper u. Co., p. 8.

prestigiu în viața muzicală a regiunii nordice germane. Despărțirea nu a fost ușoară, nici pentru dascăl, nici pentru elev, și numai dimensiunile idealului lor comun a reușit să o ușureze. De prietenia lui Otto Cossel, ca și de pianul lui, Brahms a beneficiat pînă tîrziu, casa și sufletul acestui clarvăzător și dezinteresat pedagog rămînîndu-i larg deschisă pînă la moartea acestuia, în anul 1865 [1].

La vîrsta de zece ani începe deci ucenicia lui Brahms la renumitul profesor Eduard Marxsen. Fondator al Academiei de Muzică din Hamburg (împreună cu Friederich-Wilhelm Grund), dirijor al orchestrei filarmonice hamburgheze, pianist, compozitor, cronicar muzical și eminent pedagog, Eduard Marxsen (1806—1887) a fost una dintre cele mai complexe personalități muzicale ale Germaniei acelor vremi. S-a născut la Altona (o mică localitate din vecinătatea Hamburgului) și s-a bucurat de timpuriu de o aleasă îndrumare către marile tradiții ale muzicii. Tatăl său, cunoscut organist, l-a apropiat de muzica gravă a catedralei; Johann Heinrich Classing, elev al unuia din succesorii lui Philip Emanuel Bach la cantoratul de la Biserica Sf. Ecaterina, s-a numărat printre profesorii săi de la Hamburg; Ignaz von Seyfried (discipol al lui Mozart) și Lark Maria von Bokelt, unul dintre ultimii muzicieni protejați de Beethoven și prieten apropiat al lui Schubert, i-au fost îndrumătorii studiilor de la Viena. Cu această complexă educație muzicală, Marxsen s-a stabilit în orășelul său natal, de unde a împărtășit contemporanilor săi, tineri și vîrstnici, din valoroasa moștenire a clasicismului muzical german și austriac. Cel mai receptiv dintre beneficiarii erudiției sale a fost fără îndoială Johannes Brahms. Despre prima întîlnire cu viitorul său elev și prieten, maestrul și-a notat următoarele impresii: „În cursul anului 1843, elevul meu Cossel, un excelent profesor, mult respectat și iubit, mi-a prezentat un băiat de zece ani, pentru a-mi cere părerea asupra aptitudinilor sale muzicale. Copilul mi-a cîntat admirabil cîteva studii din primul volum de Cramer. Cossel mi-a lăudat calitățile lui și m-a rugat să-i dau lecții, în cazul că găseam de cuviință că acestea ar merita osteneala mea. Am început prin a refuza, considerînd că pregătirea pe care o primise era cu totul suficientă. Cîteva luni mai tîrziu, tatăl acestui tînăr m-a căutat pentru a reînnoi aceeași dorință, în numele său și al lui Cossel; am acceptat atunci să-i dau o oră pe săptămînă, cu condiția ca băiatul să continue paralel și lucrul cu Cossel" [2].

Profesorul Cossel a mai continuat o vreme să se ocupe de instruirea lui Johannes, dar în momentul în care Eduard Marxsen i-a intuit geniul, el a preluat în întregime răspunderea desăvîrșirii lui muzicale.

---

[1] Anul 1865, în care au murit pe rînd mama compozitorului și profesorul Cossel, a fost anul în care Brahms a lucrat intens la desăvîrșirea *Requiemului German*.

[2] Însemnările lui Eduard Marxsen au fost transmise de către Marie Lipsius (La Mara), pasionată colecționară de documente și scrisori de muzicieni, în lucrarea sa *Musikalische Studienköpfe* (1868).

Învăţătura lui Brahms la Edurad Marxsen a durat pînă în anul 1848, deci pînă la vîrsta de 15 ani. Prima etapă a fost consacrată exclusiv pianului, studiile tehnice nemaifiind decît scurt timp continuate. „Într-o zi, povestea mai tîrziu Marxsen poetului Klaus Groth, i-am dat să studieze o piesă de Karl Maria von Weber, după ce i-am analizat-o în amănunţime. La următoarea lecţie mi-a cîntat-o atît de ireproşabil, atît de apropiat de intenţiile mele, încît l-am felicitat". «Am studiat-o şi în alt chip» mi-a replicat el, cîntîndu-mi-o din nou cu melodia transpusă la vocea din bas" (partida mîinii drepte cîntată cu mîna stîngă, şi invers — n.a.) [1]. Asemenea iniţiative în studiile individuale ale elevului său i-au întărit lui Marxsen hotărîrea de a-l perfecţiona în tehnica transpoziţiei la prima vedere, tehnică cu care Brahms va uimi mai tîrziu pe cei mai abili virtuozi cititori de muzică. Dar, ca şi Cossel, Marxsen nu a folosit metoda exerciţiilor tehnice decît în scopul de a-i netezi calea către interpretarea repertoriului preclasic şi clasic pe care îl preda. Desigur că unele elemente de tranziţie către modernitatea muzicală a acelor vremi au putut fi desprinse de Brahms din creaţia lui Weber sau Schubert, singurii romantici de care se apropiaseră profesorii săi. Dar principala direcţie pe care el a fost îndrumat rămîne cea a respectului pentru valorile clasice, pentru viguroasa artă creată de Bach şi Beethoven. Într-o vreme în care tendinţa către virtuozitatea concertantă era din ce în ce mai aplaudată, cînd agilitatea strălucitoare a lui Thalberg, Liszt sau Paganini devenise modelul către care tindea arta interpretativă a timpului, educaţia muzicală primită de tînărul pianist a fost menţinută în sfera celor mai valoroase tradiţii ale gîndirii muzicale germane, fără nici o alunecare în repertoriul înclinat spre bravură tehnică. Se poate astfel afirma că Johannes Brahms a datorat în mare măsură primilor săi profesori sobrietatea gustului său artistic, spiritul nobil şi echilibrat al artei sale.

În a doua etapă a uceniciei lui Brahms la Marxsen se înscriu studiile de compoziţie, începute în anul 1847, an în care profesorul şi-a considerat discipolul deplin format ca pianist. „Studiile sale în domeniul interpretării practice au evoluat admirabil, şi talentul său s-a afirmat din ce în ce mai categoric" — consemna Marxsen în şirul informaţiilor date despre evoluţia artistică a tînărului său elev, compozitoarei La Mara. „Mai tîrziu însă, cînd am început să-l iniţiez în compoziţie, el a dovedit o înclinaţie rar întîlnită, care m-a copleşit. *Şi, oricît de neînsemnate ar fi fost primele sale încercări componistice, trebuia să recunosc în ele amprenta unui spirit care ascundea — eram convins — un talent neobişnuit de mare şi deosebit de profund. De atunci nu am mai cruţat nici osteneală, nici muncă, pentru a-l stimula şi dezvolta, încercînd să contribui la formarea unui viitor*

---

[1] Din acest exerciţiu timpuriu s-a înfiripat mai tîrziu studiul asupra rondoului final din *Sonata pentru pian nr. 1* (op. 24) de Weber (Perpetuum Mobile), pe care Brahms l-a publicat fără număr de opus în anul 1869, la Bartholf Senff, ca al doilea dintre *Studiile pentru piano forte*.

slujitor al artei, care să releve prin proaspăta sa operă ceea ce este mai sublim, mai adevărat și mai nepieritor în artă" [1]. (s.n.).

Dacă Eduard Marxsen — compozitorul — nu și-a lăsat numele înscris în istoria muzicii prin cele aproape 70 de lucrări create (printre care teme cu variații, sonate, uverturi, simfonii), făcîndu-se cunoscut contemporanilor săi în special prin cîteva omagii muzicale dedicate unor interpreți celebri (ca Jenny Lind, Clara Schumann) și mai ales prin orchestrarea *Sonatei „Kreutzer"* de Beethoven, el a avut marele merit de a dovedi o rară intuiție și obiectivitate în sentințele date asupra valorilor și nonvalorilor muzicale, precum și cel de a reuși să găsească pentru elevii săi cale de îndrumare pe făgașul particularităților lor individuale. Acest dar al pedagogului și omului de artă a fost prețuit și solicitat de Brahms de-a lungul întregului său drum creator. Printre gesturile sale de recunoștință se va înscrie contribuția pe care o va avea mai tîrziu la editarea celor *100 variații pe un cîntec popular*, compuse de Marxsen și mai ales dedicația pe care Brahms o va înscrie în anul 1882 pe prima pagină a celui de al doilea concert pentru pian al său : *„Credinciosului meu prieten și profesor"*.

Revenind la anul 1848, cînd Brahms — în vîrstă de 15 ani — dovedea surprinzătoare ușurință în rezolvarea celor mai dificile probleme ale tehnicii de creație și cu deosebire ingeniozitate și pasiune în realizarea lor, Marxsen a considerat și studiul compoziției terminat. Încrederea în geniul tînărului său elev a fost de pe atunci nețărmurită. „Un mare maestru al muzicii a dispărut — declara Marxsen la moartea lui Mendelssohn-Bartholdy — *dar unul și mai mare ne-a înflorit prin Brahms"* [2]. Desigur că asemenea categorică afirmație a părut nepioasă și deosebit de îndrăzneață muzicienilor vremii, dar nu vor mai trece decît prea puțini ani pentru ca cei mai mulți dintre ei să se alăture convingerii clar-văzătorului profesor din Altona.

Primele aporturi

Muzicienii pasionați nu s-au bucurat prea mult de farmecul și vîrtejul copilăriei. Din întreaga istorie a artelor, istoria muzicii este cea mai bogată în „copii minune", în interpreți și creatori precoci, în afirmări timpurii. Dar fiecare caz în parte a însemnat muncă și dăruire, o muncă și o dăruire pe cît de grea și continuă, pe atît de acaparatoare. Nici Bach, Beethoven sau Mozart — cel mai uluitor dintre exemple — nici Liszt, Saint-Saëns sau César Franck nu au avut răgazul să-și trăiască din plin copilăria, după cum nici George Enescu, vlăstar al plaiurilor moldovene, nu a știut ce este joaca și hîrjoana. Pentru că universul adevăratelor lor bucurii se înfiripa doar

---

[1] Thomas San-Galli, W. A. *Op. citat* p. 12.

[2] Niemann Walter. *Brahms*, Stuttgart — Berlin, 1922, Deutsche Verlags-Anstalt, p. 29.

în jurul unui instrument miraculos, o jucărie căreia îi puteau da glas pentru a desprinde noi și noi taine dintr-o lume străină altor copii, lumea fermecată a sunetelor.

Mirajul acestei lumi a învăluit și întreaga copilărie a lui Johannes Brahms. Pentru a-i descoperi din ce în ce mai mult adîncurile, nu i s-au părut istovitoare nici truda exercițiilor nesfîrșite pe pianul profesorului Cossel sau al vecinilor îndatoritori, nici temele de contrapunct și armonie date de Eduard Marxsen. Dar în același timp cu dezvoltarea artistică a copilului din Hamburg începe și școala dură a vieții lui, o școală pe care mulți alți copii muzicieni nu au avut de unde s-o cunoască.

Să amintim despre serile în care el era nevoit să-și ajute tatăl, înlocuindu-l sau acompaniindu-l în formații instrumentale prin localuri, la baluri, la nunți și alte reuniuni publice, pentru a distra lumea pestriță a portului? Să mai adăugăm și faptul că acest copil a început să cînte de timpuriu în culisele teatrelor, acompaniind fragmente din acțiunea scenică sau delectînd spectatorii în antractele unor piese prea puțin educative? Sau că a reușit să dea lecții de pian, plătite cu o marcă ora, pe cînd el însuși mai era elev? „Am dat lecții de la vîrsta de 12 ani — își amintea compozitorul în ultimii ani ai vieții — și mă veți crede, desigur, dacă afirm că un copilandru la acea vîrstă nu poate fi capabil să-și asume o asemenea responsabilitate față de elevi. M-am descurcat, totuși, destul de bine, *dar nu voi uita niciodată această perioadă grea a vieții mele și sînt convins că ea a fost deosebit de folositoare pentru mine și dezvoltarea mea*" [1].

Din toate mărturisirile adunate de cercetători se desprinde faptul că Brahms a fost întotdeauna convins de utilitatea practicii sale din copilărie, practică ce i-a călit spiritul și „pana". „La această școală dură (a vieții — n.a.) am învățat mult și cred că ea a influențat în mare măsură temperamentul și caracterul meu" — va mărturisi mai tîrziu compozitorul prietenului său Albert Dietrich [2]. Dar în acest răstimp de muncă intensă și nu totdeauna atrăgătoare s-au strecurat și primele satisfacții. În primul rînd cuplul Brahms (tatăl și fiul) începe să fie din ce în ce mai apreciat și frecvent solicitat în zgomotoasele localuri ale orașului, în tavernele portului și chiar în afara Hamburgului, la Bergedorff, localitate spre care se îndreptau excursiile duminicale ale hamburghezilor. Acolo, la hanul „Zur schönen Aussicht" (La frumoasa priveliște) arta copilului Brahms a fost remarcată de Christian Miller, reputatul profesor de pian de mai tîrziu, și nu o dată s-a întîmplat ca împreună să fi stîrnit aplauzele dansatorilor și ale iubitorilor de muzică, cîntînd alături pe învechitul pian al hanului marșuri de Schubert, suite, sonatine și chiar sonate întregi de Haydn sau Mozart, printre săltărețele polci și strălucitoa-

---

[1] Niemann, Walter. *Op. citat*, p. 13.

[2] Dietrich, Albert. (1829—1908) — unul dintre cei mai apreciați elevi ai lui Schumann, cu o intensă activitate la Bonn (între 1854—1861, ca „Stadtischer Musikdirektor"), la Olenburg (între 1861—1890, ca „Hofkapellmeister"), la Berlin (între 1890—1908, ca dirijor și profesor).

rele valsuri la modă. Şi tot în aceşti ani ai începutului, micul pianist ajunge să fie angajat şi ca acompaniator al unor cunoscuţi interpreţi (localnici sau călători), rol care l-a pus în contact cu emoţiile unor răspunderi necunoscute pînă atunci.

Oricît de mult ar fi fost împovărată perioada „dură" a copilăriei lui Brahms, ea a rămas în amintirea sa mereu luminată de răsplata dată de bucuria creaţiei. „Nu încetam să compun — va mărturisi Brahms prietenului său Josef-Viktor Widmann [1] — şi cele mai frumoase idei muzicale îmi veneu în zorii zilei cînd reveneam acasă şi mă apucam să-mi lustruiesc cizmele" [2]. După relatările lui Widmann, Brahms începuse încă din acea vreme să culeagă unele satisfacţii, ascultînd cum circulau anonim aranjamentele şi transcripţiile diferitelor dansuri şi marşuri făcute de el pentru mica orchestră de la pavilionul Alster. Dar cele mai puternice emoţii creatoare — transmite Widmann din mărturisirile lui Brahms [3] — le-ar fi trăit în zori, cînd, în sfîrşit, „avea liniştea să-şi noteze propriile sale idei muzicale".

Aşa s-au depănat, unul după altul, anii copilăriei lui Brahms, ani de muncă intensă, împărţită între învăţătura de la şcoala din A.B.C. Strasse şi studiile din casa profesorului Marxsen, între activitatea de instrumentist prin localuri şi cea de precoce profesor de pian. La această perioadă a vieţii se va referi şi mărturisirea făcută în anii tîrzii de la Viena elevului său Gustav Jenner [4]: *Puţini au trăit atît de greu ca mine...*" [5]. Desigur că o asemenea solicitare timpurie a rezistenţei şi calităţilor sale artistice nu a putut favoriza educaţia şi sănătatea micului muzician. Plăpînd şi sensibil, Johannes a dat semne de vădită oboseală încă de la vîrsta de 13 ani. Pentru a-l întrema, părinţii au hotărît să-l trimită în vara anului 1847 la ferma soţilor Giesemann din localitatea Winsen (auf der Luhe) pentru a da lecţii de pian celui mai mare dintre copiii lor, fetiţei Lischen. Şi doar acolo, în mijlocul naturii şi al zburdălniciilor, a cunoscut şi copilul Brahms bucuria jocului, a scăldatului, a hoinăritului şi mai ales a somnului de noapte. La peisajul ceţos al Hamburgului, singurul pe care îl cunoscuse şi care va imprima un atît de caracteristic colorit creaţiei sale de mai tîrziu, au început să se adauge noi şi noi nuanţe surprinse de el zilnic în nemărginirea cerului şi a cîmpiilor, în liniştea pădurii, în susurul apei, în mireasma ierbii şi a pămîntului. Acolo a avut, în sfîrşit, răgazul să viseze, să citească şi să recitească cărţile descoperite prin biblioteca maestrului de la Altona sau prin rafturile anticariatelor şi librăriilor din Hamburg; acolo a putut să se apropie în linişte de scriitori şi poeţi mult îndrăgiţi, de Eichendorff şi Lessing, de E.T.A. Hoffmann şi Bernardin de Saint Pierre, de Jean Paul şi

---

[1] Widmann, J. V. — scriitor, poet şi ziarist elveţian, contemporan cu Brahms, autor al lucrării *Johannes Brahms in Erinnerungen.*

[2] May, Florence. *Op. citat*, vol. I, p. 83.

[3] Widmann, J. V. *Johannes Brahms in Erinnerugen*, Berlin, 1898.

[4] Jenner, Gustav — elev al lui Brahms şi Mandicevski la Viena. Autor al lucrării *Johannes Brahms als Mensch, Lehrer und Künstler.*

[5] Niemann, Walter. *Op. citat*, p. 34.

Ludwig Tieck, a căror opere îl întovărăşiseră deseori în timpul nesfîrşitelor seri de trudă prin localuri, aşteptînd pe pupitrul pianului, alături de note, să fie răsfoite. Pentru prima dată a putut tînărul visător să urmărească pe îndelete povestea frumoasei Magelona şi a cavalerului Peter, a eroilor din povestirile lui Hofmann, dintre care Kreisler — din neterminata biografie a capelmaistrului Johannes Kreisler — reuşise să-i obsedeze cel mai mult fantezia, devenind al său „alter ego..." [1]. Şi tot acolo, în ambianţa de răgaz a vacanţei de la Winsen, au început să se manifeste şi calităţile viitorului dirijor. Pentru că în casa lui Adolf Giesemann se adunau pe înserate membrii „cercului muzical bărbătesc" (Männergesangverein) din comună, pentru a discuta despre activitatea lor artistică. Prezenţa micului Brahms în mijlocul lor le-a adus miracolul creaţiei lui Bach, Mozart, Beethoven sau Schubert, dezvăluită cu pietate seară de seară de el la pian, împrospătîndu-le totodată şi cunoştinţele despre muzică şi istoria ei. Începînd prin a-i solicita sfaturi în legătură cu rezolvările interpretative ale repertoriului, coriştii din Winsen au sfîrşit prin a oferi talentatului oaspete conducerea cercului lor artistic. Impresionante rămîn consemnările făcute de localnici despre felul grav în care copilul de 15 ani reuşea să transmită sensibilitatea sa deosebită acelui cor format din cîntăreţi amatori, dintre care unii destul de vîrstnici şi de iniţiaţi.

Pentru această asociaţie artistică din Winsen a compus Brahms şi primele sale lucrări corale. Manuscrisele lor s-au pierdut, dar despre două din ele au rămas cîteva informaţii (informaţii transmise de majoritatea biografilor lui Brahms) : despre corul intitulat *A.B.C.* se spune că muzica concepută pe patru voci urmărea ordinea alfabetică a literelor, cu un joc ingenios de silabe şi cuvinte ; despre *Postalion's Morgenlied* (Cîntecul matinal al poştalionului) se aminteşte că a fost inspirat de tradiţionalul text german : „Vivat ! und in's Horn ich stosse !..." (Vivat ! şi în corn încep să suflu !...)

Succesul cîntecelor compuse şi dirijate de Brahms i-a adus curînd nu numai o celebritate locală, dar şi solicitarea de a compune noi coruri (printre care impresionantă rămîne comanda şcolarilor din Winsen pentru o „Serenadă" pe două voci. destinată sărbătoririi directorului lor).

Vacanţa anului 1874, prelungită pînă în pragul ploios al toamnei, apare ca cea mai fericită perioadă din întreaga copilărie a lui Johannes Brahms. După acest luminos episod trăit la Winsen, adolescenţa sa continuă să fie legată de forfotul vieţii din Hamburg, oraşul de pe Elba în al cărui peisaj poetul Friederich Hebbel, hamburghez şi el, surprinsese un specific farmec veneţian. Numele lui Hebbel va apare deseori alături de cel al lui Brahms, pentru faptul că arta amîndurora va rămîne adînc înrădăcinată în climatul spiritual al Germaniei de nord. Desprinşi din acelaşi ţinut şi vieţuind în aceeaşi perioadă [2], cei

---

[1] „Kreisler jun." este pseudonimul cu care Brahms şi-a semnat o mare parte din creaţiile sale timpurii.

[2] Friederich Hebbel (1813—1863) s-a născut la Hamburg şi a murit la Viena (ca şi Brahms).

doi artişti ai nordului nu se vor cunoaşte şi nu se vor întîlni de-a lungul peregrinărilor lor. Legătura dintre ei va rămîne însă încrustată în paginile creaţiei lor : pe textul poeziei *Abendlied* de Hebbel, Brahms va compune unul dintre frumoasele sale lieduri tîrzii [1], iar printre ultimele versuri ale poetului se va număra şi meditaţia intitulată *Trost* (Mîngîiere), adresată compozitorului :

Ai semănat perle,
Dar dintr-odată grindina s-a abătut
Şi le-a ascuns vederii noastre.
Speră în soare. El apare...[2]

Primele concerte

În istoria muzicii universale, Hamburgul rămîne leagănul tendinţelor de germanizare a genului de operă, gen importat din Italia, cu toate trăsăturile specifice muzicii şi gustului italian. Pe scena teatrului de operă din Gänsemarkt, clădit în anul 1678, compozitori germani (ca Sigismund Kusser, Reinchard Keiser, Johann Mattheson sau Georg Philip Telemann) şi interpreţi autohtoni (printre care figurează şi numele lui Georg Friederich Händel între anii 1703—1706) au oferit populaţiei hamburgheze Singspieluri de pură tradiţie germană, cu vădită tendinţă de reacţie faţă de fastul operelor seria italiene, de eroii lor mitologici, de modernitatea stilului bel-canto. Aspiraţia lor către o artă naţională nu a rămas fără urme în istoria operei germane, deşi concurenţa trupelor italiene a făcut ca porţile teatrului să se închidă în anul 1739, după şase decenii de activitate. Dacă publicul din Hamburg nu a mai putut aplauda timp de un secol opere create de compozitori germani, cîntate în limba germană, el a continuat să fie focarul unor puternice impulsuri naţionale, cu deosebită intensitate în perioada copilăriei lui Brahms. Şi dacă surprindem în ansamblul consideraţiilor faptul că publicul spectator de la Hamburg nu era numai aristocratic sau burghez (pentru că banul care circula de la negustor la muncitor deschidea tuturor porţile celor mai somptuoase săli de spectacole, dînd dreptul celor mulţi să-şi manifeste poziţia), se poate imagina atmosfera de proteste ce se instala împotriva repertoriului străin, împotriva calităţii sau componenţei trupelor. În acest sens, paralela dintre Hamburg şi Veneţia, făcută de Friederich Hebbel, asupra strălucirii peisajului celor două porturi, poate fi întregită şi prin asemănarea ce a existat între atitudinea pe care publicul larg a manifestat-o în sălile marilor lor teatre, cînd acţiunea şi limbajul operelor nu se identificau cu înţelegerea şi aspiraţiile lui.

[1] Al treilea cvartet vocal din grupul op. 92.

[2] Perlen hast du gesä't, / Auf einmal beginnt es zu hageln, / Und man erblick sie nicht mehr ; /Hoff'auf die Sonne, sie kommt..."

În ambianța prosperă a orașului de pe Elba, în care genul operei a înflorit și a răspuns ritmului vieții, arta instrumentală sau orchestrală a cunoscut și ea o timpurie prezență. Pentru că spre acest bogat oraș al nordului s-au îndreptat și turneele unor prestigioși artiști în perioada din preajma clocotitorului an 1848, atrași de probabilitatea unui succes material, atît de dorit în acea vreme de nesiguranță a traiului. Interpreți iluștri — de la Tahlberg la Liszt, de la Vieuxtemps la Joachim — au lăsat înscrisă urma artei lor în presa locală, urmă care s-a stratificat treptat în formația artistică a publicului hamburghez, contribuind la deosebita lui receptivitate.

Printre ascultătorii statornici, însetați de muzică și pătrunși de vraja ei, putea fi întîlnită deseori figura unui copilandru blond, palid, tăcut, mereu concentrat. Era băiatul cantrabasistului de la pavilionul Alster, pe atunci elev în ultimul an la școala din A.B.C. — Strasse și totodată în ultimul an de studii la profesorul Marxsen din Altona. Biografii nu au putut stabili cu precizie concertele la care Brahms a asistat în ultimii ani de școlaritate și de studii muzicale. Sînt consemnate cîteva impresii puternice pe care el le-a trăit la audiția *Requiemului* compus și dirijat de Berlioz și mai ales la primul său contact cu muzica operei *Nunta lui Figaro* de Mozart. „Ascultă, Lischen — spunea el cu respirația întretăiată de emoție elevei sale de la Winsen care-l întovărășea la spectacol și care a transmis mai tîrziu această exclamație a sa — ascultă această muzică, ceva asemănător nu va mai putea exista" [1]. Dar cea mai puternică emoție trezită de muzica ascultată pe atunci de viitorul compozitor pare a fi fost în seara de 11 martie 1848, cînd Joseph Joachim i-a dezvăluit pentru prima dată înălțimea *Concertului pentru vioară și orchestră* de Beethoven. Într-o scrisoare adresată mai tîrziu violonistului — care va deveni cel mai apropiat dintre prietenii săi — Brahms va marca însemnătatea evenimentului trăit, prin cuvintele: „Acest concert îmi amintește mereu și mereu momentul în care ne-am cunoscut pentru prima oară, întîlnire despre care, firește, tu nu știi nimic. Îl cîntai la Hamburg, trebuie să fie mulți ani de atunci ... iar eu eram, fără îndoială, cel mai entuziast dintre ascultătorii tăi. A fost un moment în care m-am exaltat haotic și în care te-am confundat cu însuși Beethoven..." [2]

Anul 1848, în care clocotul luptelor pentru libertate continua să frămînte viața Europei, rămîne un an deosebit de important în evoluția tînărului artist din Hamburg. Este anul care deschide perioada de afirmare a muzicianului ce va deveni unul dintre cei mai fervenți slujitori ai artei, în ceea ce universul ei avea „mai sublim, mai autentic și mai nepieritor" — așa cum prevăzuse maestrul din Altona. Drumul către afirmare în lumea muzicii este deschis de arta pianistului. Figurînd pe afișele unor concerte ca și în coloanele de cronică ale presei locale încă din anul 1847 [3], numele lui Brahms se impune

---

[1] Thomas San-Galli, W. A. *Op. citat*, p. 15.

[2] Idem, ibidem.

[3] Concertele de la 20 și 27 noiembrie 1847, semnalate de ziarul „Freischütz" din Hamburg.

cu categoric răsunet în cadrul unui concert de muzică de cameră, în seara de 21 septembrie a anului 1848. Anunţat din ajun de ziarul „Hamburger Nachrichten", concertul a avut loc în sala „Zum alten Raben" („La bătrînul corb", — sală destinată în general festivităţilor publice, printre care banchete şi nunţi), cu un program care înmănunchea cîteva nume pe atunci binecunoscute. Din şirul lucrărilor programate se poate desprinde cu uşurinţă tendinţa interpreţilor de a oferi publicului o muzică accesibilă, excepţie făcînd doar *Fuga* de Bach, inclusă de Brahms în ultimul număr al recitalului. Pe atunci, numele Bach trăia la Hamburg doar datorită celebrităţii pe care o dobîndise Karl-Emanuel Bach, vremelnicul cantor de la biserica Sfînta Ecaterina din localtiate. Dar despre ceea ce muzica şi istoria ei datora tatălui său, marelui Johann Sebastian Bach, hamburghezii nu avuseseră prea multe prilejuri să afle. Este meritul lui Eduard Marxsen şi al discipolilor săi de a fi dezvăluit contemporanilor lor înalta artă a cantorului de la Leipzig şi de a fi contribuit prin aceasta la formarea unui nou nivel de receptivitate în rîndurile iubitorilor de muzică din ţinutul nord-germanic.

În primăvara anului următor, la 14 aprilie 1849, a avut loc cel de-al doilea concert susţinut de Brahms la Hamburg, de data aceasta într-o sală specială, sala din Katerine Strasse. Desigur că numele celor ce şi-au dat concursul şi la acest al doilea concert din adolescenţa lui Brahms au fost de mult uitate, dar faptul că printre compoziţiile accesibile ale programului a răsunat muzica uneia dintre marile sonate beethoveniene a rămas înscris ca un adevărat eveniment artistic în istoria vieţii muzicale a Hamburgului. „În acest concert, scria Marxsen în cronica sa din 17 aprilie, tînărul virtuoz Johannes a dat dovadă de progres în cariera sa artistică. Interpretarea sonatei beethoveniene a arătat că el se poate apropia cu succes de studiul clasicilor şi aceasta îi face în toate privinţele multă cinste. Examenul pe care el l-a trecut cu compoziţia sa proprie, o Fantezie pentru pian, demonstrează un talent neobişnuit" [1]. În ultima sa apreciere, Marxsen se referea la *Fantezia pe un vals favorit*, prima compoziţie proprie prezentată de Brahms în public. Despre această lucrare — pierdută asemenea altor compoziţii timpurii — Marxsen va mai face aprecieri elogioase, considerînd-o model în ceea ce priveşte tehnica variaţiei în care elevul său va excela.

Succesul compoziţiei proprii, prezentate în concertul din luna aprilie a anului 1849, i-a adus tînărului Brahms numeroase comenzi. Cele aproximativ 150 de fantezii pentru pian (pe valsuri, marşuri sau diferite alte cîntece de largă circulaţie) pe care le-a compus la vîrsta de 16—17 ani, ca şi transcripţiile de dansuri făcute pentru sextetul Alster, formaţia în care cînta tatăl său, sau numeroasele marşuri pentru fanfară şi mai ales contribuţia sa la aranjamentele muzicale publicate în acea vreme de editorul August Cranz au alcătuit practica sa componistică pregătitoare, acel rodaj pe care Brahms îl va recomanda mai tîrziu elevilor săi prin cuvintele: *„Mai întîi nu uita să-ţi ascuţi bine pana"*.

[1] Marxsen, Eduard, Cronică în ziarul „Freischütz", din 17 aprilie 1849.

Despre compozițiile originale din perioada care precede momentul afirmării lui Brahms, purtînd semnături diferite („G. W. Marks", „Karl Würth", „Kreisler junior") nu au rămas decît informații scrise, așa cum au rămas și în legătură cu primele coruri compuse la Winsen în anul 1847, sau în legătură cu *Fantezia pentru pian pe un vals favorit* elogiată de Marxsen în anul 1849. Printre lucrările compuse la 18 ani (1851), lucrări frecvent citate de biografi, figurează și cîteva compoziții de amploare arhitecturală : un duo pentru violoncel și pian, un trio cu pian, un cvartet de coarde și o sonată pentru vioară și pian, lucrări aparținînd muzicii de cameră pe care compozitorul o va sluji cu rară vocație de-a lungul întregii sale vieți. Cele mai multe amănunte au rămas în legătură cu sonata pentru vioară și pian [1] pe care Brahms și Eduard Remenyi o vor prezenta cu răsunător succes în timpul turneului lor de concerte din vara anului 1853, an ce va încheia perioada statornic hamburgheză a vieții lui Brahms.

Primul turneu

Eduard Remenyi este al treilea muzician cu rol determinant în viața lui Brahms, după ce profesorii Cossel și Marxsen își marcaseră pe rînd prezența. El apare la Hamburg în cursul anului 1848, an în care suflul revoluționar de pe întinsul Europei fusese din nou înăbușit și adusese în freamătul marelui port al nordului european un șuvoi de refugiați politici, dornici a emigra peste ocean. Printre aceștia se număra și Eduard Remenyi, excelent violonist format la Conservatorul din Viena în clasa profesorului Iosef Böhm. El cucerește în scurt timp admirația publicului hamburghez prin marea virtuozitate a interpretărilor sale, dar mai ales prin muzica răscolitoare a dansurilor ungare programate în cadrul recitalurilor date.

Pe tînărul Brahms, Remenyi l-a cunoscut cu prilejul pregătirii unuia dintre concertele sale, cînd organizatorii i l-au recomandat ca acompaniator și cînd fiecare dintre cei doi interpreți — violonist și pianist — au avut ocazia să se entuziasmeze din primul moment de forța talentului celuilalt. Prin Remenyi, Brahms a cunoscut impresionanta vervă a unor dansuri ca ceardașul, fiskas sau kalakas, ale căror ritmuri complicate reușea să le stăpînească de la prima citire, spre marea uimire a partenerului său violonist. Pe această vibrantă legătură, creată de pasiunea comună pentru muzică, începe colaborarea dintre cei doi artiști, colaborare ce va influența, în anul 1853, cursul biografiei compozitorului hamburghez.

Privind înapoi și urmărind șirul celor cinci ani (1848—1853) care s-au scurs pînă în momentul în care Brahms, alăturat lui Remenyi,

---

[1] Partitura primei sonate pentru pian și vioară creată de Brahms s-a pierdut în vara anului 1853. Albert Dietrich a reușit să găsească în anul 1872 doar partida pianului, dar Brahms nu a mai reconstituit lucrarea. Amănunte în legătură cu pierderea acestei compoziții — la p. 62.

părăseşte oraşul natal, se poate constata că este vorba de o etapă care nu prezintă deosebită importanţă. Dar pentru tînărul muzician care a asistat la plecarea partenerului său în America şi a sperat necontenit în revenirea lui, au fost ani de îndelungă aşteptare. Este perioada în care el se cufundă în lectura operelor lui Schiller, Goethe, Lessing, sau ale unor poeţi şi gînditori ce nu intraseră în educaţia şcolarităţii sale, ca Sofocle, Cicero, Dante, Tasso sau Shakespeare. La vechea pasiune pentru Eichendorff, Tieck, E.T.A. Hoffmann sau Jean Paul, se adaugă acum contactul cu profunzimea capodoperelor literaturii germane şi universale. Caietul de maxime desprinse din lecturi, inaugurat în anul 1847, pe vremea vacanţei de la Winsen, se îmbogăţeşte pe zi ce trece cu noi şi noi citate, alcătuind ceea ce Brahms va obişnui să numească „Caseta preţioasă a lui Kreisler cel tînăr" („Kreisler jun."fiindu-i pseudonim caracteristic pentru această etapă). Istoria oraşului în care s-a născut începe să-l pasioneze, la fel de mult ca şi istoria literaturii sau a muzicii, ca şi istoria popoarelor lumii şi în general a evoluţiei umanităţii. Conştient de limitele educaţiei primite în copilărie, Brahms începe să caute a desprinde din cărţi de recunoscută valoare adîncuri ale gîndirii omeneşti, strădanie autodidactică ce va fi caracteristică pentru întreaga sa viaţă. Pasiunea pentru cărţi şi manuscrise îi va dubla permanent pasiunea pentru muzică şi creaţie, procurîndu-i emoţii despre care nu va înceta să vorbească prietenilor săi, aşa cum se poate desprinde din numeroasele lor consemnări.

Printre cărţile lui favorite s-a numărat întotdeauna Biblia. În amplul său studiu despre viaţa şi opera lui Brahms, Thomas San-Galli comentează astfel o informaţie primită de la Max Kalbeck — primul şi cel mai documentat dintre biografii compozitorului : „Marele incendiu de la Hamburg din anul 1842, pe care băiatul (de nouă ani pe atunci — n.a.) l-a socotit o cruntă nedreptate cerească, a făcut din Johannes un fervent cititor al Bibliei. Atît ca adolescent, cît şi ca om matur, el nu a făcut lectura Bibliei ca un cititor obişnuit, ci ca un artist romantic, căutînd neîncetat latura ei poetică..." [1].

În anii absenţei lui Remenyi, Brahms a avut ocazia să cunoască şi alţi emigranţi, refugiaţi politici din cele mai diferite ţări ale Europei. Dacă nu a dovedit o deosebită receptivitate la ideile lor şi nu a devenit aprig revoluţionar — aşa cum au fost Berlioz, Chopin, Wagner sau Verdi — el s-a apropiat în schimb mai mult decît oricare dintre contemporanii săi muzicieni de cîntecele şi dansurile lor naţionale. Coloritul lor melodico-ritmic i-a oferit largi deschideri spre posibilităţi noi de exprimare muzicală, îmbogăţindu-i şi împrospătîndu-i mereu orizonturile limbajului artistic.

Tot în acest răstimp a avut prilejul să cunoască suflul nou al creaţiei lui Robert Schumann, desluşit din miniaturile pe care pianista Louise Japha [2] — stabilită pe atunci la Hamburg — i le cînta în serile

---

[1] Thomas San-Galli, W. A. *Op. citat*, p. 14.

[2] Louise Japha (1826—1902), pianistă apreciată în Germania şi mai tîrziu la Paris. Elevă a lui Robert Schumann, începînd din anul 1852; compozitoare a cîtorva lucrări de muzică de cameră.

de răgaz. De farmecul creației lui Schumann, de subtilitățile muzicii sale misterios învăluite a fost răscolit de la prima pagină ascultată. Dar în anul 1850, cînd maestrul ajunge să concerteze la Hamburg și Brahms îi admiră pentru prima oară arta, prezența sa îi prilejuiește și prima importantă decepție din viață. Pentru că pachetul cu cele mai bune dintre compozițiile sale, lăsat pentru a-și primi sentința la hotelul în care Schumann era găzduit, i-a fost înapoiat neatins, după două săptămîni de încordată așteptare. La vîrsta la care idealurile sale artistice se îndreptau exclusiv către creație (debutul său ca pianist rămînînd pentru el de o însemnătate trecătoare), neatenția dată lucrărilor de a căror valoare era conștient i-a pricinuit nespusă amărăciune. Trei ani mai tîrziu, cînd Schumann îi va descoperi geniul și îl va face cunoscut lumii muzicale germane printr-un istoric articol [1], Brahms își va aminti cu înțelegere despre suferința trecută și va zîmbi la gîndul că printre lucrările ce entuziasmau protectorul său se aflau și paginile ce așteptaseră zadarnic verdictul lui hotărîtor în hotelul de la Hamburg.

În acești din urmă ani petrecuți în orașul natal, în așteptarea lui Remenyi, Brahms nu a mai apărut ca pianist în public. „Timpul său era prea prețios — explica Marxsen celor ce se interesau mai tîrziu de evoluția sa — și asemenea experiențe nu mi-au părut niciodată în stare să favorizeze profunzimea unei munci căreia trebuia să i se dedice un tînăr artist talentat ca el" [2]. Și totuși talentul acestui tînăr artist elogiat de Marxsen a continuat să se irosească o vreme în vîltoarea a numeroase din „experiențele" copilăriei și adolescenței. Sensibil la nevoile materiale ale familiei și atașat pînă la sacrificiu de ea, Brahms s-a străduit să cîștige bani pentru a ajuta bugetul casei, dînd mai departe lecții particulare de pian, compunînd muzică distractivă pentru sextetul Alster, pentru fanfare, pentru colecția editorului Cranz, cîntînd la pian prin braserii și localuri de noapte sau acompaniind artiștii de la Stadttheater.

Sfîrșitul anului 1852 readuce pe Eduard Remenyi din refugiul lui transoceanic și schimbă direcția vieții lui Brahms. Cei doi artiști reiau vechea lor colaborare, găsind în artă resursele unei perfecte înțelegeri, în pofida evidentei deosebiri temperamentale ce exista între ei : exuberant, practic și întreprinzător — Remenyi ; tăcut și mereu visător — Brahms. În plin elan tineresc, ei hotărăsc să întreprindă aventura unui turneu de concerte prin orașele de nord ale Germaniei. Planul este aplicat în ziua de 19 aprilie a anului 1853, zi în care Brahms părăsește orașul copilăriei, neputînd bănui că sub cerul lui mereu înnourat nu va mai reveni decît vremelnic.

Cu bani puțini, cu bagaje de mînă, cei doi aventurieri pornesc la început pe jos. Un prim-popas a fost făcut la Winsen. Datorită popularității lui Brahms în mica localitate a vacanțelor sale [3], concertul a fost un adevărat triumf. În fața unei săli arhipline, cuplul Remenyi—Brahms a cîntat *Sonata pentru vioară și pian în do minor*

---

[1] Traducerea integrală a articolului la pag. 47—49.

[2] Rostand, Claude. *Brahms*, Paris, 1955, Edit. Le bon plaisir, vol. I. p. 70.

[3] Brahms și-a petrecut vacanța la Winsen și în vara anului 1848.

de Beethoven, *Concertul pentru vioară în mi major* de Vieuxtemps, *Elegia* de Ernst şi cîteva din dansurile ungare, pregătite pentru finaluri şi bis-uri.

Următoarele concerte le-au dat la Celle, Lüneburg şi Hildesheim. În legătură cu această primă etapă a turneului, au rămas consemnate cîteva întîmplări care atestă excepţionala pregătire a tînărului Brahms. La Celle a fost nevoit să transpună în *do diez* minor dificila *Sonată pentru vioară şi pian în do minor* de Beethoven, pianul fiind acordat cu un semiton mai jos. Desigur că publicul nu a putut sesiza îndemînarea de o spontaneitate uluitoare a pianistului. Doar Remenyi şi organizatorii concertului care se străduiseră să găsească între timp o soluţie salvatoare au fost puşi pentru prima dată în faţa unei asemenea demonstraţii de virtuozitate.

Biografii lui Brahms reliefează de asemenea memoria cu care era înzestrat tînărul muzician, subliniind faptul că în turneul întreprins cu Remenyi, el nu a luat asupra sa niciuna din partiturile repertoriului programat, cîntînd de fiecare dată fără note. Despre această calitate pomeneşte de altfel şi Eduard Marxsen în relatările sale transmise mai tîrziu de La Mara: „Memoria lui Brahms era atît de extraordinară, încît nu îi era niciodată necesar să ia cu el note în turneele de concert. Cînd, la douăzeci de ani, a plecat pentru prima dată să înfrunte lumea, operele lui Beethoven şi Bach, la fel ca şi un mare număr din piesele de concert contemporane — de Thalberg, Liszt, Mendelssohn — erau încrustate în memoria sa" [1].

O menţiune specială merită popasul făcut la Lüneburg, oraş în care Brahms şi-a prezentat pentru prima dată o parte din *Sonata sa pentru pian în do major* [2], în cadrul restrîns al unei serate muzicale date de familia Blume, la care cei doi artişti erau găzduiţi. Compoziţia a făcut o deosebită impresie invitaţilor şi a pregătit prestigiul concertului dat a doua zi, la 7 mai, zi în care Brahms îşi sărbătorea aniversarea a douăzeci de ani.

La Hildesheim însă, din pricina unei publicaţii întîrziate, concertul a avut loc în faţa unei săli aproape goale. În volumul *Müsikalische Skizzen*, editat la Leipzig în anul 1901, Richard Heuberger povesteşte cum cei doi tineri, împreună cu puţinii admiratori care-i aplaudaseră la concert, au pornit cîntînd pe străzile întortocheate ale oraşului medieval, pentru a se face în orice chip cunoscuţi. Cu Remenyi în frunte, improvizînd la vioară variaţii pe teme din *Puritanii* lui Bellini, entuziaştii trubaduri s-au oprit sub ferestrele unei cunoscute familii din localitate. Serenada lor sub clar de lună, în noaptea de mai („de un curat stil Eichendorff" [3]) a reuşit să facă cea mai convingătoare popularitate şi să atragă la concertul din seara următoare o adevărată avalanşă de ascultători.

---

[1] Niemann, Walter. *Op. citat*, p. 35.

[2] *Sonata pentru pian în do major* va deschide lista opusurilor din catalogul creaţiei lui Brahms.

[3] Thomas San-Gall, W. A. *Op. citat*, p. 18.

Avîntul tineresc cu care cei doi muzicieni porniseră pe jos de la Hamburg, cu deviza „să cucerim lumea!", este peste tot răsplătit cu aplauze şi bani. Ceea ce pornise a fi o aventură, începe să prindă contururile unei acţiuni organizate, cu posibilitatea unor popasuri anunţate chiar în unele centre muzicale ale Germaniei.

Primul mare prieten

Către sfîrşitul lumii mai, poştalionul poartă pe cei doi soli ai muzicii — Remenyi şi Brahms — la Hanovra, oraşul în care Joseph Joachim fusese de curînd numit şef de orchestră al curţii princiare. Violonist de renume la vîrsta de 22 de ani, conaţional şi fost coleg cu Remenyi la Conservatorul din Viena, Joachim deschide larg casa şi inima sa celor doi artişti călători. Îl cucereşte în primul rînd modestia şi profunzimea talentului lui Brahms. „Brahms este — mărturiseşte el lui Heinrich Ehrlich, pianistul curţii hanovreze [1] — un talent excepţional şi o natură care nu se poate manifesta în deplina ei puritate decît în izolare, *o natură curată ca diamantul şi fină ca zăpada*" [2] (s.a.). La rîndul său, Brahms este captivat de sensibilitatea şi generozitatea violonistului, a cărui artă îi întipărise în amintire cea mai puternică dintre emoţiile artistice trăite la Hamburg (*Concertul pentru vioară şi orchestră* de Beethoven).

Între aceşti doi muzicieni cu numeroase trăsături sufleteşti comune s-a înfiripat una dintre cele mai durabile şi roditoare prietenii semnalate de istoria muzicii. I-a unit seriozitatea şi aspiraţia către desăvîrşire, i-a unit munca şi setea de cunoaştere, de hrană spirituală, străină cu totul lui Eduard Remenyi. Pentru că Joseph Joachim, violonistul încununat de succese de la fragedа vîrstă [3], nu s-a mulţumit doar cu gloria carierei sale concertistice. Prin cărţi şi călătorii, prin studii universitare, el a căutat mereu seva spirituală pe care să-şi poată sprijini gîndirea şi arta. În perioada întîlnirii cu Brahms, Joachim urma cursurile de istorie şi filosofie de la Universitatea din Götttingen, despre a căror conţinut — relatează majoritatea biografilor — putea discuta cu tînărul autodidact din Hamburg, surprinzător de înarmat în cunoştinţe. I-a mai apropiat pe cei doi artişti şi neţărmurita lor credinţă în bine, în adevăr, în forţa realizărilor omeneşti, dar cel mai mult i-a apropiat, fără îndoială, pasiunea pentru muzică, artă pe care amîndoi o slujeau cu religiozitate. În liniştea serilor de la Hanovra, timidul Brahms i-a cîntat la pian noului său

---

1 Date în legătură cu activitatea lui Heinrich Ehrlich tratate în capitolul IX al lucrării: „Brahms şi România" (p. 339 şi urm.).

2 Thomas San-Galli, W. A. *Op. citat*, p. 19.

3 Joachim a fost descoperit şi lansat de Mendelssohn-Bartholdy în concertele orchestrei Gewandhaus din Leipzig, în anul 1843, cînd avea 12 ani. În anul 1844, prezintă la Londra *Concertul pentru vioară şi orchestră* de Beethoven, devenind celebru pe plan european.

prieten pagini din creaţia sa, purtate cu grijă în pachetul său de manuscrise — singurul bagaj voluminos cu care părăsise Hamburgul. Impresiile lui Joachim despre aceste compoziţii timpurii ale lui Brahms — despre sonata pentru vioară şi pian, despre trio şi cvartet, dar mai ales despre primele lieduri şi lucrări pentru pian (un Scherzo şi două sonate) [1] au rămas înscrise în două valoroase documente. Primul — o scrisoare adresată contesei Bernstorff — în care apar aprecierile sale atît asupra pianistului cît şi asupra compozitorului: „Există în interpretarea sa un clocot intens şi ceea ce aş putea numi o fatalistă forţă şi precizie a ritmului care anunţă pe artist; compoziţiile sale dezvăluie de pe acum o atît de bogată substanţă, cum nu mi-a fost dat să întîlnesc la nici unul dintre artiştii de vîrsta lui" [2].

Al doilea document în care Joachim subliniază cu emoţie valoarea primelor compoziţii brahmsiene, aparţine anilor lui tîrzii. Este vorba de celebrul discurs ţinut de el la Meiningen, în anul 1899, cu prilejul dezvelirii statuii lui Brahms, de la a cărui moarte se împlineau doi ani. „Niciodată în viaţa mea de artist nu am fost copleşit de o mai sublimă uimire decît atunci cînd blondul însoţitor al compatriotului meu (Remenyi — n.a.), cu figura sa nobilă şi transfigurată, mi-a cîntat părţile sonatelor sale, pe care le-am găsit de o forţă şi originalitate uluitoare. Liedul: *O, versenk dein Leid* [3] a fost pentru mine o revelaţie, la fel cum a fost şi interpretarea sa pianistică, atît de tandră, de plină fantezie, de liberă, de înflăcărată..." [4].

Sonatele şi liedurile pe care Brahms „cu figura nobilă şi transfigurată" le-a cîntat pe atunci violonistului din Hanovra formează primul grup de lucrări din catalogul său de creaţie, documentul cel mai grăitor despre ceea ce a fost şi a simţit Brahms la douăzeci de ani.

Primele creaţii

Lista creaţiei lui Brahms — cuprinzînd 121 de opusuri într-o ordine care nu reprezintă întotdeauna realizarea lor cronologică — este deschisă de lucrări pentru pian sau pentru voce şi pian. Pianul — — instrumentul prin care miracolul muzical i s-a dezvăluit treptat, an de an, acel prieten mereu alături, acel martor nedespărţit al serilor nesfîrşite de trudă din copilărie şi adolescenţă — a dăruit lui Brahms un univers de plenitudine sonoră de-a lungul întregii sale vieţi, un univers în care tînărul sau vîrstnicul creator s-a simţit, el însuşi, deschis şi generos în mărturisiri ca şi în exuberanţă, un univers în care putea limpede gîndi şi construi. În lumea sunetelor lui şi-a transpus viziunile fantastice culese din legendele şi basmele ce i-au

---

[1] Lucrări ce vor deschide lista creaţiei lui Brahms (op. 1, 2, 3 şi 4).
[2] Niemann, Walter. *Op. citat*, p. 37.
[3] Primul dintre cele şase lieduri grupate în op. 3.
[4] Niemann, Walter. *Op. citat*, p. 37.

legănat copilăria, prin glasul lui a vorbit poetul și povestitorul, timidul și vehementul, visătorul și înțeleptul.

Prima realizare pentru pian pe care compozitorul o va marca cu număr de opus este *Scherzo în mi bemol minor*. Figurînd pe al patrulea loc în catalogul creațiilor brahmsiene, lucrarea a fost compusă anterior primelor opusuri, desprinsă fiind din cuprinsul unei sonate pe care Brahms a renunțat să o mai desăvîrșească. Exigent de la început față de munca sa, compozitorul a distrus numeroase pagini de tinerețe, dar s-a oprit îndelung asupra celor ce-i reprezentau gîndirea. Așa s-a întîmplat cu romanticul *Scherzo, op. 4*, atît de admirat și atît de discutat de-a lungul vremii. Problema pe care această pagină a literaturii pianistice a ridicat-o printre muzicienii vremii a fost în legătură cu motivul ei inițial:

Exemplul nr. 1



asemănător celui ce deschide *Scherzo în si bemol minor* de Chopin:

Exemplul nr. 2



Johannes Brahms, cu „natura lui pură ca diamantul" a declarat că nu a avut prilejul să asculte sau să interpreteze pînă atunci nici una din lucrările marelui compozitor polonez, realitate pe care o confirmă și Albert Dietrich într-o scrisoare adresată lui Ernst Naumann în luna noiembrie a anului 1853: „Ceea ce este surprinzător la Brahms — scria el — este tocmai faptul că, trăind cu totul izolat la Hamburg, el s-a dezvoltat fără a cunoaște nimic din opera lui Schumann sau Chopin, ca și a altor asemenea creatori" [1]. Desigur că Albert Dietrich, dorind să reliefeze în prezentarea sa formația exclusiv clasică a pianistului și compozitorului hamburghez, a generalizat sau poate a ignorat faptul că Brahms cunoștea la acea vreme (în toamna anului 1853) parte din creația pentru pian a unor compozitori romantici, ca Schubert, Weber sau Mendelssohn-Bartholdy, precum și unele miniaturi pianistice ale lui Schumann. Cert este faptul că în anul 1851, cînd Brahms a compus *Scherzo-ul, op. 4*, opera primilor romantici îi era vag cunoscută și că înrudirea motivelor de

---

[1] Niemann, Walter. *Op. citat*, p. 40.

debut ale celor două lucrări nu a fost decît întîmplătoare. S-ar putea trage concluzia că este vorba despre unul dintre acele cazuri de corespondență spirituală (cu implicație în exteriorizarea artistică) a unora dintre realizările aparținînd acelorași epoci creatoare.

Construit pe dimensiuni mari, în forma de scherzo cu două triouri interioare, acest colorat poem pianistic al tinereții lui Brahms prezintă puternice trăsături romantice, odată cu marca unui „talent neobișnuit de mare și deosebit de profund", așa cum intuise Eduard Marxsen cu ani în urmă.

Prima secțiune — scherzo-ul propriu-zis — se desfășoară vertiginos, pe succesiunea a două idei muzicale: cea dintîi, întretăiată de pauze, pulsînd misterios; a doua, deplin închegată melodic, cu tendințe de culminații energice, asemănătoare suflului epic popular eroic. Cele două trio-uri care se intercalează în desfășurarea muzicală (primul în *mi bemol* major, al doilea — în *si* major), sînt episoade de vibrant lirism, cu nuanțe schumanniene (străine și acestea, pe atunci, compozitorului de 18 ani).

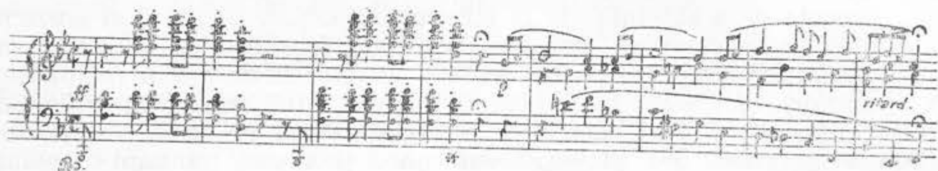
Nici creația lui Chopin și nici cea a lui Schumann nu pot fi considerate drept modele pentru realizarea *Scherzo-ului în mi bemol minor* și în general în realizarea scherzo-urilor brahmsiene din cadrul ciclurilor cvadripartite. Atmosfera lor impregnată de mister, de întunecimi și tensiuni epice, se impune ca fiind cu totul particulară, conturînd o specifică spiritualitate — spiritualitatea nordică. Elementul fantastic, prezent în literatura și arta tuturor timpurilor, a găsit porți larg deschise și în perioada romantică, în care refugiul în simboluri și ireal favoriza disimularea ideilor cenzurabile. Dar Brahms a fost captivat de mic copil și pentru totdeauna de universul eposului nordic, transpunîndu-i în muzică farmecul, fără a fi fost influențat de vreuna din creațiile contemporanilor săi. Ceea ce s-ar putea stabili ca legătură cu realizările anterioare, este doar filiația cu modelul beethovenian, model care depășise semnificația denumirii genului („scherzo" în limba italiană însemnînd „glumă") și fixase dimensiuni de amploare formei lui. Dar și față de concepția beethoveniană scherzo-urile lui Brahms vor aduce remarcabile prospețimi, atît în fondul lor ideatic (prin intervenția specificului epic nordic), cît și în construcția lor arhitecturală (prin suplețea particulară a formei). Se poate astfel stabili faptul că *unul din elementele de permanență din creația lui Brahms (specificitatea scherzo-urilor) se afirmă odată cu prima realizare în acest gen* — Scherzo în mi bemol minor — marcînd implicația unei anumite formații spirituale (cea nordică) și particularizînd, prin aceasta, una din manifestările romantismului brahmsian.

Lucrarea pe care Brahms o alege pentru a deschide lista sa de creație este *Sonata pentru pian în do major*, terminată la Hamburg la sfîrșitul anului 1853, deci după ce compusese *Scherzo-ul în mi bemol minor* (1851) și după ce terminase *Sonata pentru pian în fa diez minor* (pe a cărui manuscris figurează data „noiembrie 1852"), lucrare plasată pe locul următor al listei *(op. 2)*.
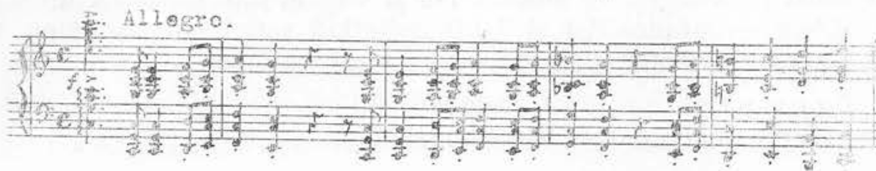
Determinant în această ordine fixată de compozitor la douăzeci de ani a fost factura temei de debut a *Sonatei în do major*, concepută în spiritul ultimelor mesaje beethoveniene. Este o idee de forță, con-

struită pe motive incisive, despicate tăios în creşterea lor unitară, asemenea temei iniţiale din *Sonata „Hammerklavier"* de Beethoven *(op. 106* — 1818).

Exemplul nr. 3 — *Sonata, op. 106* de Beethoven



Exemplul nr. 4 — *Allegro. Sonata, op. 1* de Brahms



Nu a rămas nici o consemnare în legătură cu înrudirea ritmică şi mai ales expresivă a celor două idei muzicale, dar este cert faptul că tema sonatei lui Brahms poartă o subtilă aluzie programatică, aşa cum va purta — decenii mai tîrziu — şi tema din finalul primei sale simfonii, a cărei rezonanţe beethoveniene (de asemenea deliberat marcate) vor dezvălui din nou atitudinea sa estetică.

Primele două sonate, create una după alta ca dintr-un singur impuls, prezintă numeroase trăsături comune. Ca formă, amîndouă adoptă ordinea cvadripartită tradiţională: Allegro, Andante, Scherzo, Final. În opoziţia dintre planurile ciclului de sonată şi desfăşurarea interioară a părţilor ei componente, Brahms continuă logica arhitecturii clasice (într-o vreme în care dezvăluirea unor evenimente programatice determinase evidentă libertate desfăşurării muzicale). Dar ceea ce Brahms aduce nou, romantic, în conflictul dintre idei, al dezvoltării lui şi al transformării calitative finale, este substanţa sferelor opuse. Principala sursă a originalităţii primelor sonate trebuie căutată din nou în specificul eposului nordic, cu basmele, legendele şi baladele lui. Pentru că imaginile dure îşi împletesc mereu cursul cu frînturi de speranţă, cu meditaţii şi apariţii fantastice, pînă la rezolvarea afirmativă a dezbaterilor. Din acest punct de vedere, al particularului, puţini sînt compozitorii care au reuşit să-şi afirme trăsăturile proprii, grefate pe spiritualitatea ambianţei natale, de la începutul realizărilor lor, aşa cum se întîmplă în cazul lui Brahms.

Pe această specifică spiritualitate, ideile se afirmă în cadrul formei de sonată a primei părţi (din desfăşurarea muzicii ambelor lucrări), aducînd ecouri ale confruntărilor dramatice din epica anonim-populară

nordică, prin fizionomii ce imprimă patos eroic și vehemență (tema principală), în opoziție cu simplitatea reveriei caracteristică temelor secundare. Clasic în problematica pusă și în tratarea ei conflictuală, Brahms prezintă o viziune romantică a formei de sonată prin specificul conținutului emoțional și prin factura lui națională.

Dorința de a sublinia, de la început, *specificul național* al muzicii determină pe Brahms să facă un gest unic (considerînd întreaga sa creație instrumentală). În partea lentă a *Sonatei în do major* (Andante, în *do* minor), el fixează nu numai sursa inspirației sale, prin indicația „Nach einem altdeutschen Minneliede" (După un vechi cîntec de dragoste german), dar plasează sub note și textul pe care vechiul cîntec de dragoste german a circulat [1], marcîndu-l silabic. Mai mult decît atît, el specifică prin indicații puse între portative, prezența unui solist (Vorsänger — măsura 1-2 și 4-6) în alternanță cu un grup coral (*Alle* — măsura 3-4 și 7-12), reliefînd astfel autenticitatea stilului dialogat, caracteristic practicii populare germane.

Exemplul nr. 5 — *Andante*
(Nach einem altdeutschen Minneliede)

(Vorsänger) (Alle)
Ver - stoh-len geht der Mond auf, blau, blau, Blü-me - lein, durch
(Alle)
Sil - ber - wölk-chen führt sein Lauf, blau, blau. Blü - me - lein.

Pe acest nealterat citat de cîntec vechi german, Brahms a realizat patru variații în spiritul simplității improvizatorice, modificările neafectînd linia melodică mereu păstrată în bas (excepție făcînd doar variația a treia), ci doar ansamblul ornamentației. O înveșmîntare mai elaborată apare în ultima variație (în *do* major), în care tratarea vocilor de mijloc amintesc stilul coralelor lui Bach. Concepția polifonică, menținută pe linia simplității modelelor populare, este caracteristică

[1] Solist : Verstohlen geht der Mond auf,
Cor : Blau, Blau, Blümelein,
Solist : Durch Silbervölkchen führt sein Lauf;
Cor : Blau, Blau, Blümelein,
Rosen im Tal,
Mädel im Saal,
O, schönste Rosa.
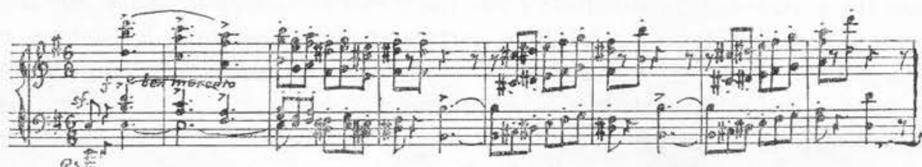
şi pentru ultima secţiune a părţii lente (Coda — pe motivul iniţial al temei de bază, tratată în canon).

Şi în *Sonata în fa diez minor* muzica părţii lente (Andante con espressione — în *si* minor) este construită pe variaţii inspirate de melodia unui cîntec de dragoste german, al cărui text[1] a rămas fixat pe manuscrisul dăruit de compozitor lui Albert Dietrich.

Legătura cu muzica populară şi afinitatea cu tehnica variaţiei pe o temă, aşa cum acestea apar afirmate în primele sonate compuse de Brahms, se vor impune ca *trăsături caracteristice pentru manifestările estetice şi stilistice ale compozitorului din oricare perioadă de creaţie a evoluţiei sale*, încununînd şi ultimele pagini ale muzicii sale instrumentale *(Sonata în mi bemol major pentru clarinet şi pian, op. 120 nr. 2*, creaţie care incorporează un robust dans popular în Scherzo şi variaţii pe o temă, în Final).

Trecerea spre partea a treia este în ambele sonate directă, fără respiraţie („attaca il Scherzo" — cere compozitorul sub ultima notă a Andantelui). Impulsul viguros (în *Sonata în do major)*

Exemplul nr. 6 — *Allegro molto e con fuoco :*



şi suflul epic (în *Sonata în fa diez minor* — exemplul 7/b) risipesc lirismul din variaţiile părţilor anterioare. Dar forma clasică tripartită (scherzo-trio-scherzo) oferă posibilitatea îmbinării celor două atitudini (obiectiv-subiectiv), secţiunea mediană a formei (trio) readucînd (în ambele cazuri) nuanţele reveriei proprii, atît temelor secundare din primele părţi, cît şi ale lirismului cîntecelor de dragoste din părţile lente.
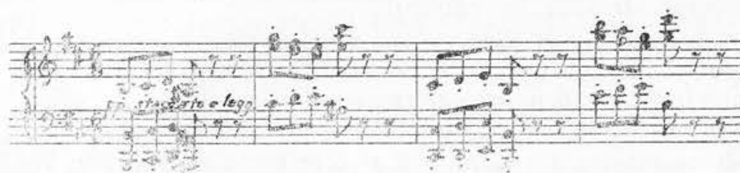
Unitatea gîndirii muzicale se impune în special în *Sonata în fa diez minor*, în care tema din Scherzo derivă, melodic şi ritmic, din tema Andantelui :

Exemplul nr. 7 — a) *Andante con expressione*



[1] Mir ist leide / Dass der Winter beide / Wald und auch die Heide / Hat gemacht kahl. *(Das Lied des Grafen Toggenburg).*
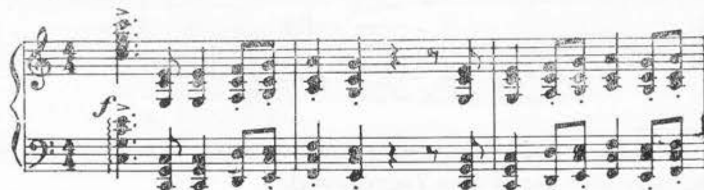
b) *Scherzo. Allegro*
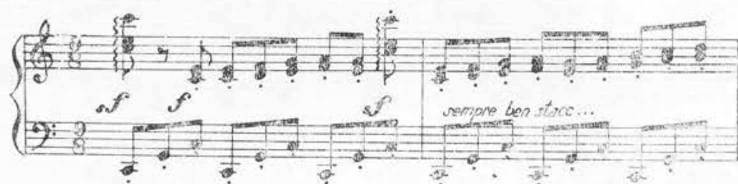


Privind în general tipologia ciclului de sonată din creațiile camerale brahmsiene, se poate remarca faptul că de la început scherzo-urile vădesc cea mai categorică originalitate a fanteziei compozitorului. Alternanța dintre viguros și elegiac, dintre asprime și melancolie și mai ales fugarele viziuni fantastice de o plasticitate uneori vizuală, imprimă simfonismului lui Brahms trăsături proprii, de neconfundat. Într-o singură creație anterioară (pe care de asemenea Brahms nu o cunoscuse în perioada formației de la Hamburg), apar elemente care preced concepția și stilul acestor pagini muzicale — anume, în muzica lui Mendelssohn-Bartholdy pentru piesa shakespeariană *Visul unei nopți de vară*. Fără să aibă încă forța expresivă pe care Brahms o va atinge în creația de maturitate, imaginea epică se înfiripă în *Sonata în fa diez minor* cu atributele ei de permanent contrast interior, așa cum apare în dialogul motivic al temei, în contrastul dinamic dintre perioadele ei, ca și între secțiunile formei de scherzo.

Și Finalurile primelor două sonate ilustrează strălucit concepția simfonismului lui Brahms, așa cum acesta — în variatele lui manifestări — se va preciza în viitoarele creații. Ceea ce se impune în ambele sonate și onorează concepția compozitorului ce nu împlinise încă douăzeci de ani, este realizarea unei sinteze muzicale conclusive de matură măiestrie. În ultima parte a *Sonatei op. 1* (Allegro con fuoco în *do* major) pot fi surprinse legături cu fiecare dintre mișcările anterioare. Atmosfera năvalnică a secțiunii Scherzo este continuată în concepția ritmică a temei principale (din forma sonată-rondo), dar în același timp apare cu evidență și derivația acesteia din motivul inițial al ideii muzicale de debut a sonatei :

Exemplul nr. 8 — (*Allegro* P.I.)
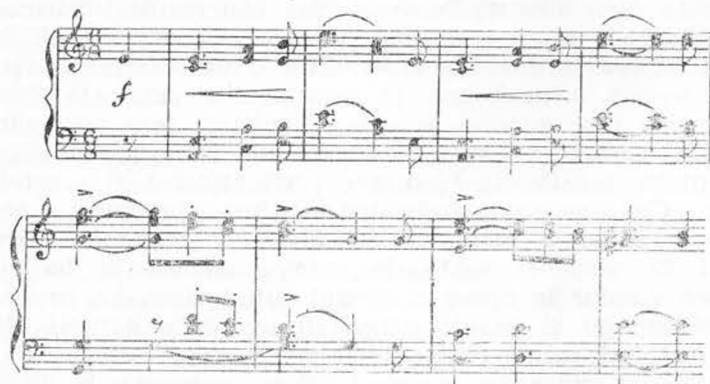


E x e m p l u l nr. 9 — *Allegro con fuoco* (P. a IV-a)
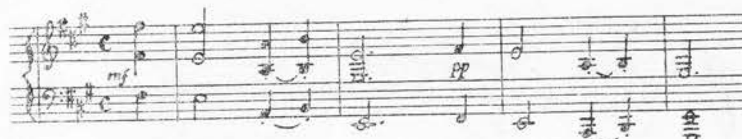


Suflul liric, caracteristic temelor secundare din partea întîi, a Andantelui ca şi a secţiunii trio din Scherzo, este desfăşurat pe dimensiuni ample şi în muzica acestui Final, în cele două episoade cu rol de cuplet : primul, elegiac, inspirat din balada scoţiană *My heart's in the Highlands,* al cărui text a fost integrat de Herder în antologia *Stimmen der Völker* (glasul popoarelor) sub titlul *Mein Herz ist im Hochland (Inima mea este pe coline)* ; al doilea — de o simplitate tipic populară, amintind puritatea liedului schubertian :

E x e m p l u l n r. 10 — *Finale* — (măsura 107—114) :

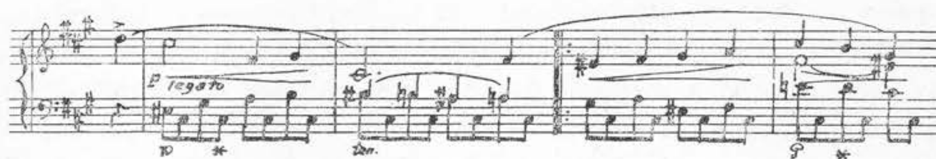


În Finalul *Sonatei în fa diez minor* (Allegro non troppo e rubato), Brahms încadrează forma de sonată între „Introduzione" (Sostenuto) şi un epilog (Molto sostenuto), ambele fragmente (concepute în stil improvizatoric, cu pasaje ascendente şi descendente — împodobite cu triluri) avînd rolul de a crea un fond poetic concluziei muzicale. Şi de data aceasta se impune gîndirea unitară a simfonismului, tema principală a formei de sonată înfiripîndu-se din improvizaţiile introducerii poetice :

Exemplul nr. 11 — *Finale. Introduzione (Sostenuto).*



Exemplul nr. 12 — *Allegro non troppo e rubato*



Dar şi în structura formei de sonată propriu-zisă a Finalului se strecoară o timidă libertate: între expoziţie şi dezvoltare Brahms intercalează un şir lung de acorduri construite pe valori mari, arpegiate, amintind şi acesta factura improvizatorică a secţiunii „Introduzione".

Rezolvările finale condensează în ambele cazuri întreg cercul de idei dezbătute de-a lungul primelor trei părţi, impunînd elementul afirmativ (viguros — în *Sonata în do major*; învăluit în poezie — în *Sonata în fa diez minor*). Pe concepţia concluziilor clasice, Brahms realizează variate aspecte de îmbinare a soluţiilor tradiţionale, în funcţie de natura ideilor dezbătute. Este o subordonare ce constituie principala normă diriguitoare în construcţia muzicală brahmsiană. Acestei norme i se supune şi stilul pianistic, care nu poartă de la prima pagină urmele vreunei tendinţe spre bravură tehnică sau spre o ornamentaţie menită să favorizeze virtuozitatea şi efectele de interpretare. Ceea ce caracterizează scriitura pianistică a acestor lucrări este o anumită amploare sonoră, cu rezonanţe orchestrale. Succesiuni de terţe şi sexte, de octave dublate în bas (amintind repartizarea vocilor în compartimentul suflătorilor din orchestra simfonică), de arpegii şi pasaje (sugerînd unduirile harpei), de ritmuri ostinate (evocînd suflul timpanilor), de acorduri masive şi tendinţe de extindere pe suprafeţe sonore largi în momente de dinamizare a acţiunii muzicale imprimă concepţiei pianistice o amplă sonoritate, concepţie ce va deveni o captivantă probă de măiestrie în arta interpretativă.

Pe baza consideraţiilor făcute asupra primelor două sonate pentru pian create de Brahms [1], se pot stabili cu uşurinţă trăsăturile care

[1] *Sonata în do major (op. 1)* este dedicată violonistului Joseph Joachim; *Sonata în fa diez minor (op. 2)*, anterior compusă, purtînd semnătura „Kreisler jun." (pseudonimul perioadei creatoare de la Hamburg), este dedicată Clarei Schumann. Ambele dedicaţii au fost făcute de Brahms în toamna anului 1853, cînd parte din primele sale lucrări fuseseră tipărite de editura Breitkopf şi Härtel din Leipzig.

domină de la început gîndirea muzicală a compozitorului și transpunerea acesteia în partitură.

Primul element care se impune este *natura conflictuală a muzicii și logica fermă care o conduce.* Din acest punct de vedere Brahms se afirmă ca direct și declarat continuator al clasicilor, atitudine pe care compozitorul o precizează și prin tema inaugurală a muzicii sale omologate (marcată cu număr de opus) deliberat beethoveniană.

Declarată este, în prima sonată pentru pian, și *atitudinea sa națională,* prin textul popular care atestă autenticitatea vechiului cîntec inserat în desfășurarea muzicii, prin conținutul epic inspirator al scherzo-urilor anterior comentate.

Sprijinită pe aceste două coordonate — *formația clasică și apartenența națională* — fantezia creatoare a muzicii primelor sonate, cu bogăția ideilor lor unitar depănate, cu amploarea sonorităților lor orchestrale, se dezvăluie cu generozitate și *ilustrează particularități ce se vor dovedi de permanență în manifestarea simfonismului și romantismului brahmsian.*

Primele lieduri compuse de Brahms datează, la fel ca și sonatele pentru pian, din anii 1852—1853. Ele au fost publicate în trei grupuri (op. 3, 6 și 7), cuprinzînd fiecare cîte șase piese[1], fără ca înmănuncherea acestora să fi urmărit ordinea cronologică a creației lor[2], după cum nu a urmărit nici o anumită sferă tematică sau o sursă poetică unică. De altfel, dintre cele 32 de buchete de lieduri presărate de-a lungul creației lui Brahms, doar două vor cuprinde lieduri gîndite în continuitate ciclică, evocînd desfășurarea unei acțiuni sau a unei meditații: ciclul *op. 33 — Magelonenromanzen* (Romanțele Magelonei) și ciclul *op. 121 — Der vier ernsten Gesänge* (4 Cîntece grave).

---

1 Caietul op. 3: 1. *Liebestreu* (pe text de Robert Reinick)
2. *Liebe und Frühling* (Hoffmann von Fallersleben)
3. *Liebe und Frühling* (Hoffmann von Fallersleben)
4. *Lied aus dem Gedicht „Ivan"* (Bodenstedt)
5. In der Fremde (J. v. Eichendorff)
6. *Lindes Rauschen* (J. v. Eichendorff)

Caietul op. 6: 1. *Spanisches Lied* (Paul Heyse)
2. *Der Frühling* (J. J. Rousseau)
3. *Nachwirkung* (Al. Meissner)
4. *Wie ist doch die Erde so schön* (R. Reinick)
5. *Wie die Wolke nach der Sonne* (H. v. Fallersleben)
6. *Nachtigallen Schwingen* (H. v. Fallersleben)

Caietul op. 7: 1. *Treue Liebe* (Edit. Ferrand)
2. *Parole* (J. v. Eichendorff)
3. *Anklänge* (J. v. Eichendorff)
4. *Volkslied* (sursă populară)
5. *Die Trauernde* (sursă populară)
6. *Heimkehr* (Uhland)

2. Primele patru lieduri din caietul *op. 6* au fost compuse în luna aprilie a anului 1852, în timp ce primul lied din caietul *op. 3*, în ianuarie 1853.

Aprecierile care se pot face asupra primelor grupuri de lieduri pot fi extinse — ca şi în cazul sonatelor — asupra întregii creaţii vocale, domeniu atît de bogat, atît de caracteristic şi atît de egal în substanţa lui emoţională, de-a lungul întregii evoluţii parcurse de Brahms.

Se impune, ca primă observaţie, prezenţa liedului pe tot întinsul activităţii compozitorului — de la op. 3 al tinereţii de la Hamburg, pînă la op. 121 al sfîrşitului de viaţă. Este o realitate care dezvăluie o îndelungă şi nedezminţită pasiune a muzicianului pentru poezie. Toţi comentatorii vieţii şi creaţiei lui Brahms reliefează atracţia pe care el a avut-o de copil pentru literatură, şi în acest sens a rămas ca mărturie vie o bibliotecă vastă, la fel de bogată în nume valoroase ca şi în nume obscure, de mult uitate astăzi. Dar din colecţia de versuri pe care a adunat-o de la cea mai fragedă vîrstă, compozitorul nu a ales pentru a scrie muzică decît pe acelea în care îşi regăsea un vis, un sentiment, o emoţie. Nu l-a ademenit niciodată strălucirea numelui care semna poezia, ci atmosfera şi ideea ei, oricît de simplu ar fi fost ea întruchipată. De aceea, în antologia textelor care l-au inspirat pe Brahms în creaţia sa de lieduri (antologie realizată de Gustav Ophüls şi publicată după moartea compozitorului) [1] figurează cele mai diferite nume de poeţi, dintre care cele ale romanticilor timpurii şi contemporani apar cel mai frecvent. Nu poate fi vorba de unul sau mai mulţi favoriţi, pe versurile cărora să fi compus Brahms muzica sa — aşa cum s-a întîmplat în creaţia lui Schubert, Schumann sau Hugo Wolf — ci de o galerie întreagă de visători sau gînditori, de îndrăgostiţi cutezători sau resemnaţi, de hoinari sau statornici. Astfel, în primele trei caiete apar lieduri inspirate de romanticii Eichendorff, Uhland, Reinick sau Heyse, dar şi cîntece pe versuri aparţinînd unor poeţi mai puţin cunoscuţi, ca Bodenstedt, Hofmann von Fallersleben, Alfred Meissner, Eduard Ferrand sau J. J. Rousseau.

În ceea ce priveşte conţinutul poeziilor alese, Brahms a înclinat către farmecul sentimentelor simple, mereu aceleaşi şi mereu noi. Tema credinţei în dragoste, care deschide seria liedurilor *op. 3 (Liebestreu)* şi *op. 7 (Treue Liebe)*, tema naturii (*Der Frühling* — Primăvara), a dragostei de viaţă (*Wie ist doch die Erde so schön* — Ca şi pămîntul de frumos), a melancoliei (*Anklänge* — Învinuire) sau a nostalgiei romantice (*In der Fremde* — Printre străini) va fi mereu regăsită în opera sa vocală, de fiecare dată în nuanţe şi tratare sobră, caracteristică în general lirismului brahmsian.

Printre liedurile primelor trei caiete, desprinse în majoritate din poezia cultă, se strecoară şi cîteva lieduri de esenţă populară (liedurile nr. 4 şi 5 din *opus* 7), marcînd din nou înrădăcinarea tînărului

---

[1] Manuscrisul volumului redactat de G. Ophüls, cuprinzînd textele care l-au inspirat pe Brahms şi comentariile lor, a fost oferit de către autor compozitorului în ultimul an al vieţii (1896), rămînînd una din numeroasele mărturii de preţuire manifestate de contemporaneitate.

compozitor în fondul folcloric. Retras, închis în sine în viața de toate zilele, Brahms s-a manifestat ca un caracter deosebit de comunicativ în opera sa artistică. Unul dintre mijloacele prin care a reușit să comunice intens cu semenii săi a fost cîntecul popular. Vibrînd la frumusețile lui din fragedă copilărie, el a pornit cu acest model în suflet (așa cum ilustrează de altfel și sonatele sale pentru pian, cu părțile lor lente inspirate de vechi cîntece de dragoste germane). Cu totul semnificativă este în acest sens dedicația primului volum de lieduri *(op. 3)* făcută Bettinei von Arnim, soția lui Achim von Arnim, poetul care la începutul secolului al XIX-lea culesese și publicase (împreună cu Clemens Brentano — fratele Bettinei) celebra antologie de cîntece populare *Cornul minunat al băiatului*. Această pasiune a compozitorului pentru cîntecul popular german va întovărăși pașii evoluției sale, ca odihnitor refugiu și ca mijloc de împrospătare a încrederii în idealul său artistic, în momente de descumpănire.

Dar nu numai în cîntecul și versul popular german a găsit Brahms reazem pentru concepția sa de creație, ci și în lirica altor popoare, așa cum rămîne mărturie — din această etapă — primul cîntec al caietului op. 6 *(Spanischen Lied,* pe versurile lui Paul Heyse, poetul care a tradus în limba germană — împreună cu Eduard Geibel — un important număr de cîntece laice și religioase spaniole).

În ceea ce privește realizarea artistică, liedul lui Brahms prezintă de la început trăsături care îl apropie de puritatea cîntecului schubertian. Alături de modelul popular, liedul romanticului vienez îi va fi un îndrumător pe care nu va înceta să-l admire și să-l dea de exemplu. „Nu este un singur lied compus de Schubert din care să nu ai ceva de învățat" [1] — va spune el elevilor săi de mai tîrziu. Dintre aceștia, Gustav Jenner a lăsat numeroase mărturii în legătură cu preferința maestrului său pentru formele mici strofice, către care el l-a îndreptat în anii uceniciei sale, dar aceasta „numai în măsura în care textele poetice o puteau permite" [2]. Pentru că nici unul din tiparele preexistente nu a îngrădit vreodată imaginația lui Brahms, subordonată de fiecare dată ideii poetice. Exemplu ilustrativ în acest sens poate fi dat primul dintre liedurile opus 3 *(Liebestreu)*, a cărui desfășurare strofică părăsește principiul repetării identice a muzicii, cele trei episoade (strofe) ale poemului lui Reinick avînd unduirile lor proprii de expresie muzicală.

Mai tînăr ca Robert Schumann și mai vîrstnic decît Hugo Wolf, Brahms a fost martorul importantelor înnoiri pe care acești maeștrii ai miniaturii vocale le-au adus genului în care excelase Schubert. Admirîndu-le, el a rămas mereu credincios principiului melodic vocal, căruia a reușit să-i găsească impresionante corespondențe cu sentimentul sau atmosfera conturată de versuri. Învăluitelor armonii

---

[1], [2] Niemann, Walter. *Op. citat*, p. 297.

ale pianului sau contrapunctărilor lui discrete (în special celor la vocea din bas), Brahms le-a conferit doar rolul de a împlini, cu cizelatele lor îmbinări, sensurile expresivității melodice încredințate vocii omenești.

Desigur că la asemenea trăsături valoroase se va referi Josef Joachim în cuvîntul său omagial de la Meiningen, în 1899, amintind „revelația" avută la ascultarea cîntecului *O, versenk dein Leid!* (publicat sub titlul *Liebestreu*), primul dintre liedurile lui Brahms.

CAPITOLUL II

(1853 — 1856)



Brahms la 20 de ani
(Portret de Jean-Paul Laurens)

Drumuri noi

Popasul făcut la Hanovra de cei doi artişti călători a fost hotărîtor pentru destinul lor artistic. Dacă violonistica lui Remenyi a impresionat mai mult curtea hanovreză prin strălucitoarea ei virtuozitate, în schimb profunzimea artei lui Brahms a avut deosebit ecou în sensibilitatea lui Ehrlich şi Joachim, cei doi muzicieni care au contribuit în bună măsură la posibilitatea continuării turneului lor: Ehrlich, pianistul influent al curţii, reuşind prin girul său să îndepărteze arestarea lui Remenyi (urmărit în continuare de autorităţi pentru activitate revoluţionară); Joachim, violonistul mult admirat de Liszt, netezindu-le calea către maestrul de la Weimar, pentru a putea cuceri prin ocrotirea lui posibilitate de afirmare.

Weimar, capitala Thuringiei în care crease Goethe, Schiller şi Herder, cunoştea o nouă strălucire în cursul celui de-al şaselea deceniu al secolului trecut, perioadă în care Franz Liszt îşi stabilise reşedinţa sa în somptuosul castel „Altenburg" al principesei Caroline von Sayn-Wittgenstein. Aceasta este epoca în care pitorescul oraş thuringian începe să devină o adevărată fortăreaţă a „muzicii noi", un focar către care se îndreaptă magnetizaţi paşii interpreţilor şi compozitorilor din diferitele colţuri ale Europei, pentru a învăţa şi a primi verdictele unuia dintre cei mai generoşi dascăli ai timpului. Numele lui Smetana, Grieg, Borodin sau Albeniz s-au înscris printre cele ale numeroşilor muzicieni care au găsit sprijin şi încurajare, pentru viguroasa lor artă, în preajma celebrului artist, deosebit de receptiv la ceea ce era nou şi autentic în creaţie.

Atît biografii lui Liszt cît şi cei ai lui Brahms povestesc cu lux de amănunte întîlnirea dintre cei doi mari muzicieni ai secolului al XIX-lea. Dar anecdotica savuroasă, desprinsă din descrierea acestui moment, nu prezintă nici unul din aspectele demne a contribui la conturarea personalităţii celor doi mari reprezentanţi ai romantismului muzical, primul — ajuns la culmea ascensiunii artistice, al doilea — abia păşind spre ea. Ceea ce trebuie reţinut din rîndul informaţiilor primite este faptul că tînărul Brahms, mult prea emoţionat faţă de însemnătatea momentului, nu a îndrăznit să-şi prezinte singur lucrările aduse şi că însuşi Liszt, neîntrecutul pianist al acelor vremi, a dezvăluit adepţilor ce-l înconjurau frumuseţea paginilor lor. Concepţia de creaţie şi pianistica îndrăzneaţă a *Sonatei pentru pian în do major* şi a *Scherzo-ului în mi bemol major* l-au uluit. Uuit a rămas şi Brahms de felul în care Liszt a reuşit să surprindă la prima vedere cele mai subtile sensuri ale muzicii sale. Ceea ce nu a reuşit să-l cucerească,

nici în acest prim contact cu lumea lui Liszt și nici mai tîrziu, a fost principiul programatic și forma liber-ilustrativă a muzicii lui. Și nici cu fastul saloanelor de la Altenburg sau cu felul măgulitor de care Liszt era înconjurat de discipolii săi nu s-a putut împăca Brahms, muzicianul sobru, desprins din viața aspră a portului Hamburg.

Biografii celor doi muzicieni nu au putut stabili cu precizie dacă în afară de prima lor întrevedere a mai avut loc la Weimar vreo întîlnire următoare. Cert este că pe la sfîrșitul lunii iunie a anului 1853, Brahms părăsise orașul lui Liszt, găsindu-și un odihnitor refugiu la Göttingen, ca invitat al lui Josef Joachim. De data aceasta singur, fără Remenyi care se înrolase în rîndurile adepților de la Weimar.

În popasul de la Göttingen și în tovărășia lui Joachim, Brahms a putut fi el însuși. Acolo a avut, în sfîrșit, răgazul să continue lucrul la cea de a treia sonată pentru pian; acolo, în mijlocul tumultului tineresc al orașului cu veche tradiție universitară, a putut cunoaște noi aspecte de viață și noi izvoare de inspirație pentru muzica sa, ascultînd pe străzi, prin parcuri sau braserii un întreg repertoriu de cîntece studențești, material pe care îl va folosi cîteva decenii mai tîrziu în *Uvertura „Academica"*.

Cele aproape două luni de vacanță petrecute la Göttingen au fost urmate de o îndelungă excursie pe cursul Rhinului, cu oprire la Bonn — orașul din care pornise viața lui Beethoven — apoi la Mehlem și Köln. Însemnări despre prezența lui Brahms în aceste orașe au lăsat cîțiva muzicieni și biografi renumiți, ca Philipp Spitta (biograful lui Bach, stabilit pe atunci la Göttingen), ca W. J. Wasielewsky (biograful lui Schumann, stabilit la Bonn) sau Franz Wüllner, prestigios pianist și dirijor din Mehlem. „M-am aflat în fața unui tînăr plăpînd, cu plete blonde, cu deosebită expresivitate și inteligență în privire...", nota Franz Wüllner primele sale impresii despre Brahms. „Ne-a interpretat — relata el în continuare, *Sonata în do major, op. 1*, pe care abia o terminase, cîteva fragmente din *Sonata în fa diez minor* ... *Scherzo în mi bemol minor* și numeroase lieduri, printre care binecunoscutul O *versenk'dein Leid* (titlul corect: *Liebestreu* n.a.). Am fost pe moment fermecați și transportați de muzica sa..." [1].

Începînd cu Joachim și terminînd cu Wüllner, toți cei ce l-au cunoscut și admirat pe tînărul Brahms, pe parcursul acestor ultime luni de peregrinări, au căutat să-i îndrepte pașii către Düsseldorf, către casa lui Robert Schumann. Dar vechea decepție pe care Brahms o cunoscuse la Hamburg, cînd marele romantic nu dăduse nici o atenție pachetului său de compoziții, nu se estompase. Această îndoială ca și recentele impresii culese în ambianța castelului Altenburg de la Weimar, au contribuit la amînarea vizitei spre care era îndemnat. Ceea ce a hotărît-o într-un tîrziu a fost tot chemarea magică a muzicii lui Schumann, o muzică de care Brahms se apropiase cu încetul, dar definitiv. Cu această încredere într-o artă care transmi-

[1] May, Florence. *Op. citat*, vol. I, p. 112.

tea sinceritate şi geniu. Brahms s-a îndreptat spre Düsseldorf, oraşul în care prestigiosul compozitor deţinea din anul 1850 postul de director muzical al regiunii Rhinului de Jos. Era la sfîrşitul lunii septembrie a anului 1853.

Despre admiraţia pe care a stîrnit-o puternicul talent al lui Johannes Brahms în casa celor doi mari artişti ai vremii, Robert şi Clara Schumann, vorbesc, pînă în zilele noastre, însemnările din jurnalul lor comun, presărat cu emoţionante elogii. „Vizita lui Brahms. *Un geniu*" [1]. Este singurul atribut pe care compozitorul îl notează la 1 octombrie 1853, după ce ascultă Sonatele şi Scherzo-ul tînărului de la Hamburg. „Brahms ne-a cîntat o fantezie pentru pian, vioară şi violoncel şi frumosul său *Scherzo în mi bemol minor*... o bogăţie de fantezie şi profunzime" — nota la 4 octombrie Clara [2]. „Cred că dacă aş fi fost mai tînăr — mărturisea într-o scrisoare din 8 octombrie Schumann lui Joachim — aş fi scris ode întregi pentru a sărbători apariţia acestui tînăr vultur..." Şi tot lui Joachim, într-o următoare scrisoare, adaugă : „Johannes este adevăratul apostol, căruia îi datorăm revelaţii pe care nici peste o sută de ani mulţi farisei nu le vor putea descifra..." [3].

Din 8 octombrie 1853 datează şi o scrisoare a lui Schumann adresată editorului Härtel din Leipzig, căruia îi recomanda compoziţiile lui Brahms, cu cuvintele : „S-a prezentat la noi un tînăr care ne-a făcut tuturor o profundă impresie cu minunata sa muzică şi sînt convins că va face cea mai mare senzaţie în lumea muzicală"... „Este vorba de piese pentru pian, sonate pentru pianoforte, apoi o sonată pentru vioară şi pian, un Trio, un Cvartet şi numeroase lieduri — toate pline de geniu" — apreciază Schumann (într-o altă scrisoare adresată lui Härtel), lucrările tînărului Brahms. „În acelaşi timp este şi un pianist excepţional" [4]. Trăsături ale „pianistului excepţional" şi ale creaţiei sale surprinde încă de pe atunci, şi Clara Schumann, cea mai strălucită dintre pianistele secolului al XIX-lea, notîndu-le în jurnalul de impresii rămas mărturie : „Frumosul său chip tînăr se transfigurează în timp ce cîntă, iar mîna sa miraculoasă învinge cele mai grele dificultăţi ale compoziţiilor sale unice".

Mărturii ale entuziasmului artistic trăit de soţii Schumann de-a lungul lunii octombrie a acestui an sînt extrem de numeroase. Ele culminează în renumitul articol „Drumuri noi" (conceput în acest răstimp şi publicat în „Neue Zeitschrift für Muzik" [5] din 28 octombrie 1853), articol ce avea să fie ultimul din publicaţiile semnate de Robert Schumann :

„Au trecut anii — aproape tot atîţia cîţi am dedicat redacţiei acestei reviste — şi anume zece, de cînd nu am adus contribuţii pe

---

[1] May, Florence. *Op. citat*, vol. 1, p. 115.

[2] Ibidem, p. 116.

[3] Niemann, Walter. *Op. citat*, p. 45.

[4] May, Florence. *Op. citat*, vol. I, p. 121.

[5] „Neue Zeitschrift für Musik" — revistă fundată la Leipzig în anul 1834 de către Robert Schumann, condusă de el timp de 10 ani, apoi de Fr. Bendel.

acest tărîm atît de bogat pentru mine în amintiri. Deseori am fost tentat să o fac, în ciuda activității productive încordate; au apărut noi și marcante talente, și un impuls proaspăt, viguros, părea să se anunțe în muzică datorită acestor artiști avîntați ai ultimei perioade, deși opera lor nu se făcuse cunoscută decît în cadrul unor cercuri mai restrînse. (Mă gîndesc la Josef Joachim, Ernest Neumann, Ludwig Norman, Waldemir Bargiel, Theodor Kirchner, Julius Schäffer, Albert Dietrich, fără să-l uităm pe profundul E. F. Wilsing. Printre pionierii devotați noii cauze, nu pot fi lăsați la o parte nici numele lui Niels W. Gade, C. F. Mangold, Robert Franz sau St. Heller). Urmărind cu cel mai mare interes calea parcursă de acești artiști proeminenți, întrevedeam că după un asemenea proces de pregătire urma și trebuia să apară pe neașteptate cineva care să întruchipeze în mod ideal cea mai înaltă expresie a epocii, cineva care să ne aducă măiestria nu printr-o treptată dezvoltare, ci printr-un salt surprinzător, asemenea Minervei, apărută cu platoșe și zale din creștetul lui Cronion. Și iată că a apărut acest vlăstar, în al cărui leagăn au vegheat grațiile și eroii. El se numește Johannes Brahms, venit din Hamburg, locul în care a creat în tăcere și unde a fost instruit și inițiat în legile cele mai dificile ale artei de către un profesor desăvîrșit și entuziast[1]. Nu de mult el mi-a fost prezentat de către un binecunoscut și stimat maestru[2]. Chiar și înfățișarea lui părea să anunțe: «El este un ales». Prin glasul pianului ne-a dezvăluit ținuturi minunate și ne-a purtat în magica lor lume. La aceasta s-a mai adăugat și stilul său interpretativ cu totul genial, o interpretare ce reușea să transforme pianul într-o adevărată orchestră, ale cărei voci răsunau cînd tînguitor, cînd de o năvalnică voioșie. Ne-a prezentat sonate — mai curînd simfonii deghizate; lieduri — ale căror poetice sensuri puteau fi înțelese și fără să cunoști cuvintele, toate străbătute de unduirea unor grave cantilene; apoi simple piese pentru pian, pătrunse cînd de un caracter demoniac, cînd de o fermecătoare grație; sonate pentru vioară și pian, cvartete pentru coarde, atît de deosebite unele de altele încît păreau a fi țîșnit fiecare din alte izvoare. Și atunci, ca într-un tumultuos torent, părea că totul se adună în aceeași cascadă, peste ale cărei învolburate valuri în cădere se înalță pașnic curcubeul, în timp ce pe maluri fluturii zburdă jucăuși și răsună triluri de privighetori.

Dacă pe lîngă aceste daruri el își va cufunda bagheta sa magică în adîncurile din care masivitatea corală și orchestrală își oferă forța, ne putem aștepta ca el să dezvăluie și mai minunat taine ale lumii spirituale. Fie ca geniul cel mai înalt să-i dea puterea izbînzii, pentru care pare a fi predestinat, deoarece în el sălășluiește, de asemenea, și un alt geniu — cel al modestiei. Amicii săi de breaslă îi însoțesc cu salutul lor primii pași în lume — o lume în care îl așteaptă, poate, dureroase dezamăgiri, dar și cununi de lauri sau palmieri — și îi urează bun venit, ca unui neînfricat luptător.

---

[1] Eduard Marxsen (n.a.).
[2] Josef Joachim (n.a.).

Domnește întotdeauna o tainică unire între spiritele înrudite. Voi, cei legați de aceleași năzuințe, strîngeți cît mai aproape rîndurile, pentru ca adevărata menire a artei să lumineze tot mai puternic, purtînd pretutindeni bucuria și binecuvîntarea".

R. S.

După o tăcere de zece ani, Robert Schumann își reia deci pana pentru a face o nouă profeție lumii muzicale a vremii. *Un geniu* — aceasta era prima și definitiva sa părere despre tînărul nordic, al cărui chip „plăpînd, cu plete blonde" a rămas schițat cu delicată naturalețe în portretul făcut de pictorul Jean-Paul Laurens [1] în acea lună octombrie atît de hotărîtoare pentru viața și cariera lui Brahms.

În casa soților Schumann, luminată de muzică și de prezența a șase copii, Johannes Brahms a găsit o ambianță cu totul deosebită de cea a castelului de la Weimar, de care fugise. Aici elevii nu-și făceau din maestrul lor un idol suprem, nu îl flatau cu termeni evlavioși, ci îl iubeau cu simplitate familială. Pe toți îi lega muzica, pe toți îi însuflețea dorința de desăvîrșire și aspirația către sinceritate în creație. Un exemplu ilustrativ al acestui climat creator rămîne *Sonata pentru vioară și pian*, compusă de Schumann, Brahms și Albert Dietrich, pentru a fi dedicată prietenului lor comun, violonistului Josef Joachim, invitat la Düsseldorf să concerteze la tradiționalul festival muzical al regiunii Rhinului de Jos, la sfîrșitul lunii octombrie.

Sonata, un omagiu al prieteniei, începe pe o linie melodică ce urmărește cursul notelor *fa-la-mi*, corespunzătoare inițialelor *F.A.E.* din cuvintele ce alcătuiau deviza de viață a violonistului : „Frei, aber einsam" (liber, dar singuratic). Prima parte (Allegro în *la* minor) a fost compusă de Albert Dietrich, Scherzo (în *do* minor), de Brahms, Intermezzo și Finale (în *fa* major și *la* major), de Schumann. Cele zece zile de lucru în comun și pregătirea ceremoniei de prezentare au fost un lung prilej de emulație și comunicare sufletească între cei trei artiști, asistați de Clara Schumann și de prietenii casei — muzicieni, poeți, pictori. Fiica Bettinei von Armin, Gisele, a fost cea care a înmînat sărbătoritului buchetul de flori în care se ascundea manuscrisul sonatei, cu afectuoasa ei dedicație : „În așteptarea sosirii prețuitului și iubitului lor prieten Josef Joachim au compus această sonată Robert Schumann, Johannes Brahms, Albert Dietrich [2].

După manifestările de la Düsseldorf, Brahms a plecat împreună cu Joachim la Hanovra, în ziua de 2 noiembrie 1853, purtînd în suflet bogăția sentimentelor noi — de recunoștință, de prietenie, de încredere în forța sa creatoare.

Ca prim rezultat al noii sale stări sufletești rămîne desăvîrșirea celei de a treia sonate pentru pian, *Sonata în fa minor*, singura lucrare definitivată de Brahms sub îndrumarea lui Schumann, al cărui sfîrșit de viață va începe curînd, pe cît de lent, pe atît de tragic.

---

[1] Jean-Paul Laurens (1838—1921) pictor francez, cunoscut în special prin pînzele sale cu subiecte istorice.

[2] Thomas San-Galli, W. A. *Op. citat*, p. 24.

Sonata pentru pian în fa minor (op. 5), unul dintre puținele documente muzicale confesive brahmsiene de romantică intensitate (așa cum va fi pentru perioada următoare *Cvartetul cu pian în do minor*), se plasează în rîndul celor mai valoroase realizări ale literaturii pentru pian a timpului.

Ca formă, se desfășoară pe cinci părți, prezentînd o primă derogare de la structura cvadripartită tradițională, respectată de Brahms în sonatele anterioare. În cadrul acestei arhitecturi, *Brahms realizează un remarcabil model de unitate ciclică, marcînd, după Beethoven, Berlioz, Liszt și Schumann, un moment de specifică contribuție în istoria simfonismului romantic.* Pentru că sentimentul impetuos, dezvăluit odată cu prima idee muzicală, va genera un întreg univers sonor, depănîndu-se în continuă diversitate, dar nedetașîndu-se de substanța lui primară.

Prima parte, Allegro maestoso în formă de sonată, impune ideea principală, de intensă frămîntare interioară, idee construită pe un motiv vehement, reluat în secvențe ascendente, (în forte și fortissimo) și pe o replică depresivă (fraza a doua, în pianissimo — măs. 7-16). În desfășurarea acestei teme sînt cuprinși patru germeni ai construcției muzicale, fiecare din aceștia conținînd latura unui simțămînt ce va intra în dezbaterile dramaturgiei ulterioare. Primul *(a)* este ilustrat de o formulă întrebătoare, cu rădăcini în gîndirea lui Beethoven (așa cum aceasta fusese formulată cel mai direct în finalul ultimului său *Cvartet în fa major*). Brahms pare a intenționa să anticipeze răspunsul, marcîndu-l simultan (polifonic) prin a doua formulă generatoare a muzicii *(b)* — cu sens ascendent, expansiv. Dar în desfășurarea primei fraze, basul subliniază sensul depresiv al ideii, prin cursul său descendent, cromatizat *(c)*. În acompaniamentul frazei a doua răsună și cea de a patra celulă generatoare *(d)*, un motiv ritmic, purtător și el al unui ecou beethovenian:

Exemplul nr. 13 — *Allegro Maestoso*

a
col Pedale
cresc.
ff
b
c
pp
d

întreg materialul expozitiv al formei de sonată — compus dintr-un prim grup tematic (tema principală cu trei idei secundare ce o escortează) şi alte două teme (înrudite prin cantabilitatea lor) — dă impresia unei tratări variaţionale, datorită incorporării primelor trei celule generatoare (*a*, *b* şi *c*) în plămada muzicii lui (celula *d* avînd implicaţii ciclice doar în ultimele trei părţi ale lucrării).
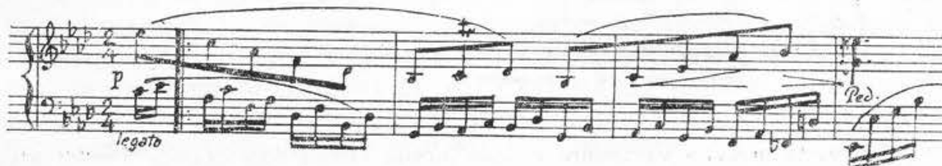
În dezvoltare, desfăşurarea muzicii este dominată de elementele primului grup tematic, ceea ce realizează o intensificare a sensurilor interogative din secţiunea expozitivă. În angrenajul prelucrărilor omofonice şi polifonice, un plus de tensiune aduce factorul ritmic, prin diferitele lui modalităţi de pulsare (insinuarea măsurii 5/4 în cursul de 3/4 — măs. 74; intervenţia unor serii de triolete — măs. 78-83; desfăşurarea sincopată la vocile superioare, întovărăşind formule interogative din ce în ce mai stinse ale vocii din bas — măs. 88-116 şi 123-130). Tendinţa ascendent interogativă continuă şi în secţiunea reprizei, sensibil dinamizată şi doar în Coda (Piu animato) se întrezăreşte rezolvarea frămîntărilor organic înlănţuite, aşa cum acestea se succed în muzica primei părţi a sonatei.

Partea a doua (Andante espressivo) se înscrie printre cele mai emoţionante confesiuni muzicale ale creaţiei romantice. După părerea unora dintre biografii lui Brahms, poezia acestei pagini pianistice tălmăceşte sentimentul de încîntare trăit de compozitor în timpul peregrinărilor făcute pe valea Rhinului (excursie ce a precedat momentul întîlnirii cu familia Schumann, la Düsseldorf). După părerea altora, ea este rodul unui puternic simţămînt de iubire ce se înfiripa în sufletul artistului de douăzeci de ani. Oricare ar fi fost legătura dintre sursa inspiratoare şi realizarea acestei nocturne, este cert că ea rămîne una dintre puţinele destăinuiri pasionate făcute de Brahms, fără obişnuita sobră zăgăzuire a sentimentelor sale. O mărturie în acest sens o constituie prezenţa versurilor lui Sternau (cu rol de motto) care o pregătesc :

Der Abend dämmert, das Mondlicht scheint,
Da sind zwei Herzen in Liebe vereint
Und halten sich selig unfangen[1].

Muzica părţii lente, structurată pe trei secţiuni, urmăreşte sensul celor trei rînduri ale versurilor lui Sternau. Prima secţiune (*la bemol* major) are funcţie introductivă, sugerînd liniştea şi farmecul nopţii. Melodia se deapănă lin, arpegiat, la început independentă de substanţa celulelor generatoare din tema principală a părţii anterioare :
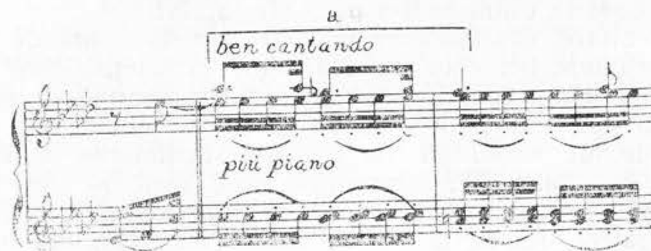
Exemplul nr. 14 — *Andante espressivo*



[1] Se lasă noaptea / Luna străluceşte / Două inimi unite prin dragoste / Se înlănţuie cu beatitudine.

Legătura cu prima celulă generatoare *(a)* a temei principale din partea întîi este făcută în fragmentul „più piano", cu indicația „ben cantando", din desfășurarea acestui episod descriptiv :
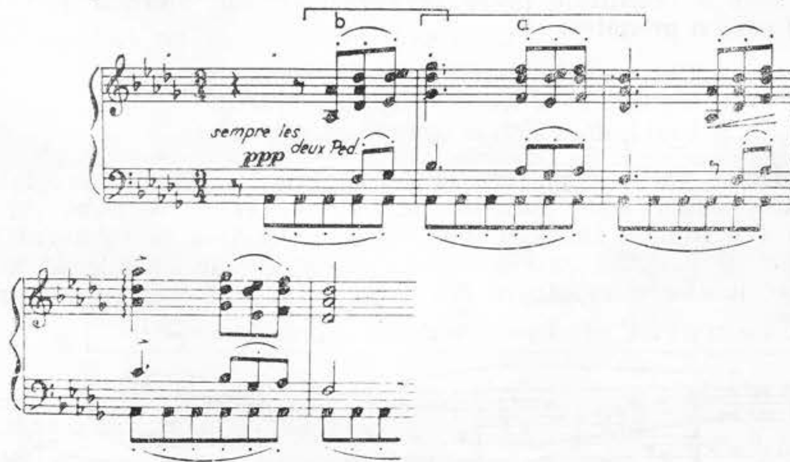
Exemplul nr. 15



Secțiunea a doua (Poco piu lento), în *re bemol* major, sugerează taina unor șoapte (dialogul dintre partidele celor două mîini), plasticitate muzicală ce încadrează un episod median (fragmentul „con passione e molto espressivo") cu tendințe de intensificare a sentimentului.
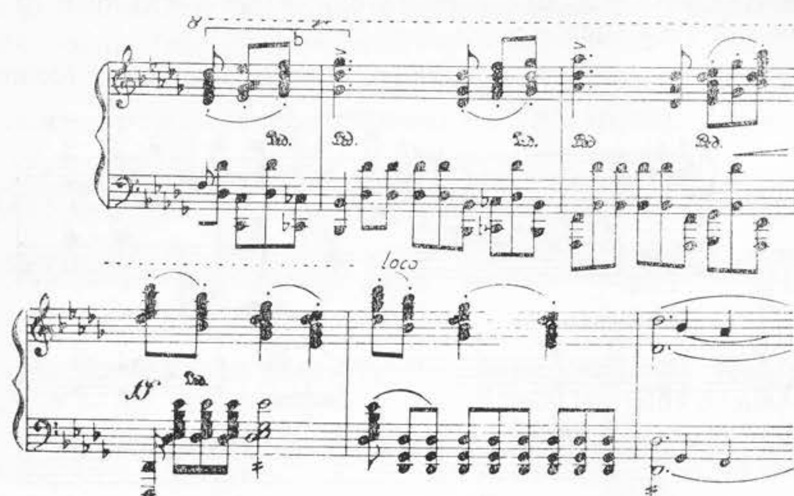
A treia secțiune (Andante molto) — menținută în *re bemol* major — redă prin intermediul unei vechi melodii populare germane *Steh'ich in finst'rer Mitternacht* (Stau în întunecatul miez de noapte) o trecătoare obiectivizare a sentimentului [1]. Tratarea melodiei populare va fi însă intens dramatizată, pînă la culminația din episodul „fortissimo" din măsurile 28-33 ale acestei secțiuni. În ambele ipostaze se face remarcată legătura cu primele celule generatoare *(a* și *b):*

Exemplul nr. 16 — *Andante molto*



[1] Această melodie va inspira compozitorului Mihail Jora muzica *Sonatei* sale *pentru pian în re bemol major, op. 21,* creată în anul 1941. Legătura dintre cele două sonate este tratată în capitolul „Brahms și România", la p. 365—367.

E x e m p l u l nr. 17 — Culminația din măs. 28-33



Secțiunea Coda se desfășoară acordic, în nuanțe pianissimo, mișcare Adagio și sonorități ale registrului grav, în bas revenind caracterul depresiv, imprimat de linia descendent cromatică, surprins în tema principală a primei părți :

E x e m p l u l nr. 18 — *Adagio*
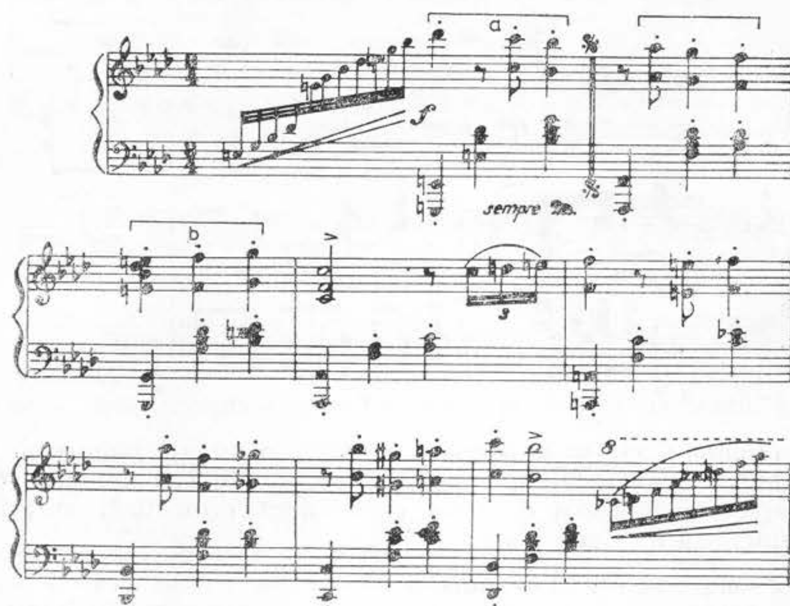


Ultimele măsuri readuc frînturi din reveria melodiei simple inițiale (în tonalitatea *re bemol* major și nuanța pianissimo), amplificată apoi dinamic (forte) prin acordurile finale arpegiate în sensuri contrarii, pe largă suprafață sonoră.

Mișcarea a treia (Scherzo — Allegro energico) impune un viguros contrast în ansamblul lucrării. Este un vals frenetic, cu exuberanță învăluită de elemente fantastice. Valsul, caracteristicul dans al secolului al XIX-lea, cu frecvente implicații în construcția simfonică romantică fie ca element de plasticizare a decorului (Berlioz), fie ca element psihologic de contrast conflictual (Ceaikovski), este integrat în lucrarea lui Brahms cu rol expresiv de un remarcabil inedit, așa cum va fi dezvoltat ulterior în muzica secolului XX. Este vorba de insinuarea unor nuanțe grotești în limbajul armonic și în factura aspră a ritmului, cu semnificația unei ambianțe ostile, străine de puritatea nocturnei din partea lentă și a profunzimii sentimentului

înfiripat în episoadele lirice ale primei părţi. Motivele constitutive ale temei Scherzo-ului sînt derivate din celulele tricordice *(a* şi *b)* ale temei iniţiale a sonatei :

Exemplul nr. 19 — *Scherzo. Allegro energico*
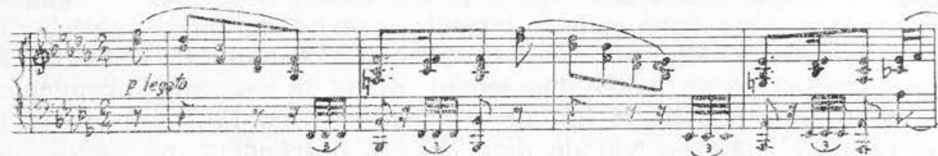


În secţiunea mediană (Trio) a formei de scherzo, tumultul dansului este întretăiat de reverie, amintind lirismul temelor secundare din prima parte şi mai ales poezia mişcării lente. De data aceasta pătrund în muzică nuanţe depresive, aşa cum exprimă formula ritmică din bas derivată din a patra celulă generatoare *(d)*, sau cum apare în dinamizarea ideilor şi dramatizarea lor (măsura 74 şi următoarele). Reluarea secţiunii Scherzo (după desfăşurarea muzicii lirice din Trio cu melancolia şi gravitatea ei exprimată în stil de coral) întregeşte contrastul dintre sferele simţămintelor (cu atît mai mult cu cît următoarea parte — Intermezzo, Andante mosso — intensifică nuanţele depresive afirmate în debutul lucrării).

Partea a IV-a (Intermezzo) prezintă particularităţi de concepţie arhitecturală, demne de semnalat. În primul rînd, faptul că nu mai constituie soluţia finală a problematicii muzicale, aducînd astfel o derogare de la structura cvadripartită clasică, anterior (şi în general) respectată de Brahms. În al doilea rînd, se impune prezenţa unui titlu — *Rückblick* (privire înapoi) — care ilustrează intenţia compozitorului de a continua sensurile programatic-confesive, marcate prin citarea versurilor lui Sternau ca motto al părţi lente. Corespunzător acestui titlu, amintirile visului de iubire se succed, ţesute pe tema principală a Andantelui. *Intervine astfel o nouă derivaţie ciclică care contribuie la organica unitate a ansamblului.* Dar ca şi în partea
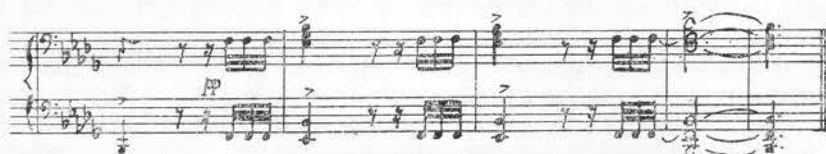
mediană din Scherzo (Trio), se face remarcată tendința de dramatizare a elementului liric, prin intervenția semnalului ritmic *(d)*, care capătă nuanțe funebre, nuanțe deosebit de specifice pentru gîndirea romantică :

Exemplul nr. 20 — *Intermezzo (Rückblick). Andante molto*



Prezența semnalului ritmic, afirmat în tema principală a primei părți (celula *d* — ex. 13), reluat în partea a treia (în trio) domină muzica părții a patra, purtîndu-și semnificația sumbră pînă la ultimele ei măsuri :
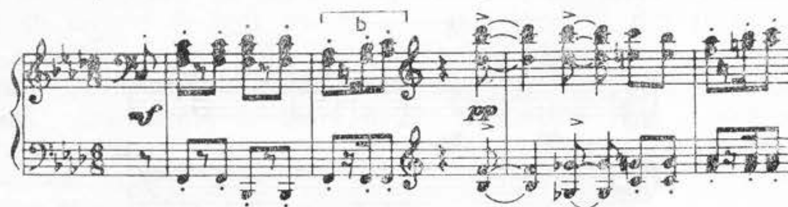
Exemplul nr. 21



Antiteza ideatică pe care s-a construit muzica primelor patru părți se impune și în Final (Partea a V-a — Alegro moderato ma rubato), care reunește transfigurat ideile muzicale anterioare, ca o a doua privire înapoi — dar dintr-o nouă ipostază afectivă.

Cel trei teme ale unei complexe forme (formă pe care o vom deduce la sfîrșitul analizei), readuc pe rînd nuanțe ale sentimentelor trecute, derivînd din angrenajul celulelor generatoare. Prima temă (*fa* minor) alcătuită din motive scurte, dialogate, prezentate în variate confruntări, amintește caracterul impetuos al temei principale din Allegro inițial (celula *b*), ca și contrastele ei dinamice interioare, dar în același timp este direct înrudită (prin a doua ei frază, în pianissimo) cu tema Scherzo-ului (ex. 19).
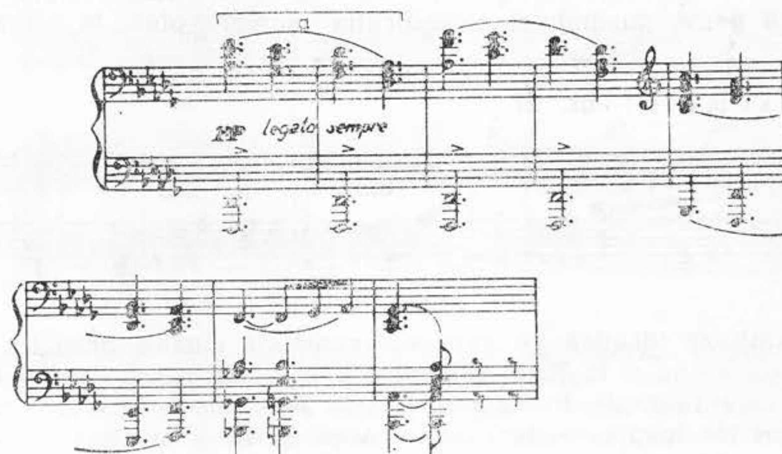
Exemplul nr. 22 — *Finale.* Allegro moderato ma rubato



A doua temă (*fa* major) — evocînd trecător sfera simţămintelor lirice din desfăşurarea părţii anterioare, ocupă locul unui prim-cuplet (prin încadrarea ei de către muzica temei principale) şi totodată poate fi interpretată şi ca temă secundară a formei de sonată (prin contrastul ei tonal şi expresiv).

Cea mai mare importanţă în ansamblul Finalului o are tema a treia (*re bemol* major) concepută în stil de coral german, ce aminteşte atît a treia fizionomie a temei principale din prima parte, cît şi tratarea temei din secţiunea mediană a Scherzo-ului. Construcţia ei se sprijină pe un motiv descendent, reluat în secvenţe ascendente (ca şi în concepţia temei iniţiale a *Sonatei* — ex. 13), motiv derivat din celula *a*, dar rezolvat de data aceasta descendent, pe tonică, în specificul structural major :

Exemplul nr. 23



Această ultimă temă a întregii lucrări, reluată în şase interpretări ritmice şi polifonice (dominate de stilul canon), capătă în ultima interpretare (stil stretto, mişcare Presto, nuanţa „piano", tonalitatea *fa* major) expansiune maximă, impunînd concluziei un categoric sens afirmativ. În această nouă viziune este integrată şi expresia semnalului ciclic *(d)* care întretaie ultima variantă a temei finale (măsura 309-310) :

Exemplul nr. 24



Privită în ansamblu, forma acestui Final prezintă remarcabile particularităţi. Ea îmbină elementele formei de sonată cu cele ale formei de rondo şi ale temei cu variaţii. Pentru că tema principală (ex. 23) se impune în ţesătura muzicii, fie întretăind diferitele episoade, fie înfruntînd afirmarea lor, ca şi pe cea a variaţiilor finale, cu care alternează sau pe care le contrapunctează cu deosebită pregnanţă. Concepţia arhitecturală a acestei ultime părţi dovedeşte complexitate şi măiestrie prin sinteza pe care compozitorul o realizează între principiul dezvoltător clasic, factura cîntecului popular, a coralului german şi specificul gîndirii polifonice preclasice, gîndire în care Brahms — asemenea lui Beethoven în ultimele sale sonate pentru pian — a găsit o viguroasă modalitate de rezolvare a sensurilor conflictuale.

„Res severa est verum gaudium"

În ultimele două luni ale anului 1853, editura Breitkopf şi Härtel din Leipzig publică primele lucrări create de Brahms. Rareori s-a întîmplat în istoria muzicii ca un compozitor de douăzeci de ani să-şi poată vedea opera tipărită, după cum rareori s-a întîmplat ca geniul unui artist să fi fost atît de timpuriu şi de categoric recunoscut. Articolul „Drumuri noi" semnat recent de Robert Schumann îl proclamase „un ales" menit „să întruchipeze într-un mod ideal cea mai înaltă expresie a epocii". Această profeţie, pe cît de îndrăzneaţă pe atît de solemnă, declanşase un interes neobişnuit în lumea muzicală a Germaniei fie în sensul unor aşteptări pline de speranţă, fie în cel al unor sceptice semne de întrebare. „Ard de nerăbdare să-l cunosc — scria Heinrich von Sahr (unul din discipolii lui Schumann) lui Albert Dietrich, la Düsseldorf. Cum arată ? Mai este el în Düsseldorf ? Cum este muzica lui ? Ce a compus ?" [1] Întrebări asemănătoare îşi puneau pe atunci numeroşi melomani ai oraşului, majoritatea credincioşi memoriei şi artei lui Mendelssohn-Bartholdy.

Leipzig-ul, celebru prin intensa lui viaţă comercială, prin renumele universităţii în care s-au perindat studenţi ca Leibnitz şi Fichte, ca Lessing şi Goethe, începuse să devină şi leagănul unor însemnate manifestări muzicale. În primul rînd, în acest oraş, în care lăsase urme activitatea lui Johann Kuhnau şi Georg-Philipp Telemann, vieţuise cu un secol în urmă Johann Sebastian Bach. Cei aproape treizeci de ani trăiţi de marele reprezentant al gîndirii muzicale la Leipzig au înscris desigur pagina cea mai de preţ din şirul marilor tradiţii artistice ale vestitului oraş şi a pregătit drumul către deviza impunător încrustată pe frontispiciul celebrei săli de concerte „Gewandhaus", inaugurată în seara de 25 noiembrie 1781 : *„Res severa est verum gaudium"*. Cuvintele lui Seneca, ce fixau sursa „adevăra-

---

[1] May, Florence. *Op. citat*, vol. I, p. 131.

tei bucurii" în sfera sobrietății și a profunzimii, au condus apoi ascensiunea orchestrei leipzigheze pînă la culmile atinse în așa-numita „eră a lui Mendelssohn", cînd vechiul oraș comercial și cultural ajunsese să fie primul dintre marile centre muzicale ale Europei. Acolo, în prestigiosul Conservator înființat în 1843 de Mendelsshon-Bartholdy, încep să se adune pentru învățătură muzicieni de pretutindeni ; acolo, în cadrul concertelor săptămînale de la Gewandhaus răsună vechi și noi capodopere ; și tot acolo, în pitorescul local „La pomul de cafea" se înfiripă în jurul lui Schumann „ceata Davidienilor", a artiștilor însuflețiți de înaltele lor aspirații către adevăr și măiestrie, artiști porniți la luptă împotriva rutinei și a „filistinilor în muzică".

În acest oraș clocotitor a pășit pentru prima oară Johannes Brahms la 17 noiembrie 1853, solicitat de editorii cărora Schumann le recomandase lucrările sale ca geniale. Îl așteptau cu justificată curiozitate conducătorii de edituri, dar și numeroșii iubitori de muzică ai orașului : binevoitori, cei care credeau în cuvîntul marelui Schumann, sceptici cei care se alăturaseră noului curent estetic de la Weimar.

Prezența lui Brahms la Leipzig era însă un eveniment muzical minor față de efervescența cu care era așteptat concertul lui Hector Berlioz de la 1 decembrie. Franz Liszt și discipolii săi — printre care și Remenyi — se aflau și ei la Leipzig, pentru a susține și a apăra la nevoie creația înflăcăratului romantic francez. Principiile tinerei școli weimareze, care continua în bună măsură concepția programatică a creației lui Berlioz, nu ajunseseră a fi împărtășite de marele public localnic, adept al spiritului clasic mendelssohnian, deși acestea erau constant și entuziast elogiate în paginile „Noii reviste pentru muzică" [1]. În atmosfera cu tendințe de dispută între cele două direcții estetice, arta lui Brahms a reușit să cucerească atît pe fanaticii adepți ai tradiției lui Mendelssohn, cît și pe cei ai oaspetelui de la Weimar. Felul în care el și-a cîntat la pian lucrările în sala de audiții a Editurii Breitkopf și Härtel, apoi în cea a editurii lui Bartholf Senff, a dat primul răspuns numeroaselor semne de întrebare instalate odată cu apariția articolului lui Robert Schumann. Au urmat apoi participările sale la două concerte de muzică de cameră, date de cvartetul violonistului Ferdinand David în sala Gewandhaus. „În cel de-al doilea concert al Cvartetului — relata Richard Pohl în cronica sa din «Noua revistă pentru muzică» — Johannes Brahms s-a prezentat publicului cu o *Sonată pentru pian în do major* și cu un *Scherzo pentru pian în mi bemol minor*. Cînd Robert Schumann a salutat apariția deosebit de importantă a acestui tînăr artist chiar în paginile acestei reviste, articolul său a creat destule divergențe de păreri printre neinițiați, dar orice îndoială a putut fi risipită de prezența domnului Johannes Brahms pe scenă și noi ne alăturăm cu toată convingerea și cea mai mare satisfacție opiniei lui Schumann asupra acestui artist atît de simplu și atît de mult dotat. Există ceva irezistibil și înălțător

---

[1] Din anul 1844, de cînd Schumann părăsise Leipzigul, conducerea revistei înființate de el fusese încredințată lui F. Brendel, care a subordonat-o ideilor promovate de școala de la Weimar.

în lucrările pe care Brahms le-a prezentat seara trecută. S-a putut desprinde din paginile lor o maturitate rar întîlnită la o vîrstă atît de fragedă, o forță creatoare care izbucnește spontan dintr-o autentică natură de artist...[1]. Cronica lui Pohl își încheia elogiile prin cuvintele: „Înaintînd cu încredere și fermitate de-a lungul «noilor sale căi»[2], el va deveni într-o zi ceea ce a prezis Schumann: «O *personalitate care va face epocă în istoria artelor*»"[3] (sublinierea noastră).

Despre impresia pe care Brahms a făcut-o la Leipzig au rămas și alte documente grăitoare: „Întruchipează perfecțiunea" — scria din nou Heinrich von Sahr lui Albert Dietrich la Düsseldorf. „Zilele scurse de cînd este el aici rămîn printre cele mai minunate din cîte am trăit vreodată. El (Brahms — n.a.) corespunde întru totul idealului pe care mi l-am făcut despre un artist".[4] Iar lui Joachim, la Hanovra, mult aplaudatul Berlioz îi scria: „Brams — (Brahms — n.a.) are deosebit succes pe aici. M-a impresionat profund acum cîteva zile la Brindel (Brendel — n.a.) ... Îți mulțumesc că mi-ai dat prilejul să cunosc acest tînăr îndrăzneț, atît de timid, *care promite să împrospăteze muzica. Va suferi mult*..."[5] (sublinierea noastră). Entuziasmul lui Berlioz apare reliefat și într-o scrisoare deschisă, adresată de Arnold Schloenbach lui Brendel, scrisoare publicată în „Noua revistă pentru muzică" din 9 decembrie 1853. După ce autorul descrie climatul în care urma să răsune arta lui Brahms, anunțată atît de elogios de Schumann în articolul său „Neue Bahnen" care — comentează Schloenbach — „.... a stîrnit, după cum știți, o oarecare neîncredere în unele cercuri de muzicieni... punînd tînărul om într-o situație foarte delicată", urmează cunoscuta portretizare: „Dar cînd tînărul, blondul bărbat a apărut, atît de timid, atît de frumos, atît de modest, puțini au mai fost cei care s-ar fi putut îndoi că geniul a creat o atît de bogată lume în acest tînăr vlăstar. Berlioz descoperise în linia profilului său chiar o izbitoare asemănare cu Schiller... Și cînd tînărul geniu și-a desfăcut aripile, cînd cu o ușurință extraordinară și-a prezentat strălucitorul și impetuosul Scherzo, cînd apoi a răsunat și profundul, tristul Andante, cu toții am simțit că ne aflăm în fața unui geniu și că Schumann avusese dreptate. Nu a mai fost nici urmă de neîncredere, ci numai o totală și autentică emoție artistică. Un fierbinte și sfînt fior de entuziasm, rar încercat de mine, mi-a străbătut sufletul atunci cînd Berlioz, adînc mișcat și el, l-a îmbrățișat, apăsîndu-i capul pe inima sa".[6]

Arta și modestia lui Brahms au cucerit nu numai pe Berlioz, ci și pe Liszt, pe Friederich Wieck (fostul profesor de pian al lui Robert Schumann și tatăl Clarei), pe Ignaz Moscheles, Julius Rietz, Ferdinand David sau Julius Otto Grimm, toți muzicieni de frunte aflați în acea vreme la Leipzig. Ultimul dintre aceștia, Julius Otto Grimm îi

---

1 May, Florence. *Op. citat*, p. 137—138.

2 Referire la titlul articolului lui Schumann „Drumuri noi".

3 May, Florence. *Op. citat*, vol. I, p. 138.

4 Ibidem, p. 132.

5 Rostand, Claude. *Brahms*, Paris, 1954, Edit. Le bon plaisir, vol. I, p. 142

6 May, Florence. *Op. citat*, vol. I, p. 136.

tei bucurii" în sfera sobrietății și a profunzimii, au condus apoi ascensiunea orchestrei leipzigheze pînă la culmile atinse în așa-numita „eră a lui Mendelssohn", cînd vechiul oraș comercial și cultural ajunsese să fie primul dintre marile centre muzicale ale Europei. Acolo, în prestigiosul Conservator înființat în 1843 de Mendelsshon-Bartholdy, încep să se adune pentru învățătură muzicieni de pretutindeni; acolo, în cadrul concertelor săptămînale de la Gewandhaus răsună vechi și noi capodopere; și tot acolo, în pitorescul local „La pomul de cafea" se înfiripă în jurul lui Schumann „ceata Davidienilor", a artiștilor însuflețiți de înaltele lor aspirații către adevăr și măiestrie, artiști porniți la luptă împotriva rutinei și a „filistinilor în muzică".

În acest oraș clocotitor a pășit pentru prima oară Johannes Brahms la 17 noiembrie 1853, solicitat de editorii cărora Schumann le recomandase lucrările sale ca geniale. Îl așteptau cu justificată curiozitate conducătorii de edituri, dar și numeroșii iubitori de muzică ai orașului: binevoitori, cei care credeau în cuvîntul marelui Schumann, sceptici cei care se alăturaseră noului curent estetic de la Weimar.

Prezența lui Brahms la Leipzig era însă un eveniment muzical minor față de efervescența cu care era așteptat concertul lui Hector Berlioz de la 1 decembrie. Franz Liszt și discipolii săi — printre care și Remenyi — se aflau și ei la Leipzig, pentru a susține și a apăra la nevoie creația înflăcăratului romantic francez. Principiile tinerei școli weimareze, care continua în bună măsură concepția programatică a creației lui Berlioz, nu ajunseseră a fi împărtășite de marele public localnic, adept al spiritului clasic mendelssohnian, deși acestea erau constant și entuziast elogiate în paginile „Noii reviste pentru muzică"[1]. În atmosfera cu tendințe de dispută între cele două direcții estetice, arta lui Brahms a reușit să cucerească atît pe fanaticii adepți ai tradiției lui Mendelssohn, cît și pe cei ai oaspetelui de la Weimar. Felul în care el și-a cîntat la pian lucrările în sala de audiții a Editurii Breitkopf și Härtel, apoi în cea a editurii lui Bartholf Senff, a dat primul răspuns numeroaselor semne de întrebare instalate odată cu apariția articolului lui Robert Schumann. Au urmat apoi participările sale la două concerte de muzică de cameră, date de cvartetul violonistului Ferdinand David în sala Gewandhaus. „În cel de-al doilea concert al Cvartetului — relata Richard Pohl în cronica sa din «Noua revistă pentru muzică» — Johannes Brahms s-a prezentat publicului cu o *Sonată pentru pian în do major* și cu un *Scherzo pentru pian în mi bemol minor.* Cînd Robert Schumann a salutat apariția deosebit de importantă a acestui tînăr artist chiar în paginile acestei reviste, articolul său a creat destule divergențe de păreri printre neinițiați, dar orice îndoială a putut fi risipită de prezența domnului Johannes Brahms pe scenă și noi ne alăturăm cu toată convingerea și cea mai mare satisfacție opiniei lui Schumann asupra acestui artist atît de simplu și atît de mult dotat. Există ceva irezistibil și înălțător

[1] Din anul 1844, de cînd Schumann părăsise Leipzigul, conducerea revistei înființate de el fusese încredințată lui F. Brendel, care a subordonat-o ideilor promovate de școala de la Weimar.

în lucrările pe care Brahms le-a prezentat seara trecută. S-a putut desprinde din paginile lor o maturitate rar întîlnită la o vîrstă atît de fragedă, o forţă creatoare care izbucneşte spontan dintr-o autentică natură de artist...[1]. Cronica lui Pohl îşi încheia elogiile prin cuvintele: „Înaintînd cu încredere şi fermitate de-a lungul «noilor sale căi»[2], el va deveni într-o zi ceea ce a prezis Schumann: «O *personalitate care va face epocă în istoria artelor*»"[3] (sublinierea noastră).

Despre impresia pe care Brahms a făcut-o la Leipzig au rămas şi alte documente grăitoare: „Întruchipează perfecţiunea" — scria din nou Heinrich von Sahr lui Albert Dietrich la Düsseldorf. „Zilele scurse de cînd este el aici rămîn printre cele mai minunate din cîte am trăit vreodată. El (Brahms — n.a.) corespunde întru totul idealului pe care mi l-am făcut despre un artist".[4] Iar lui Joachim, la Hanovra, mult aplaudatul Berlioz îi scria: „Brams — (Brahms — n.a.) are deosebit succes pe aici. M-a impresionat profund acum cîteva zile la Brindel (Brendel — n.a.) ... Îţi mulţumesc că mi-ai dat prilejul să cunosc acest tînăr îndrăzneţ, atît de timid, *care promite să împrospăteze muzica. Va suferi mult...*"[5] (sublinierea noastră). Entuziasmul lui Berlioz apare reliefat şi într-o scrisoare deschisă, adresată de Arnold Schloenbach lui Brendel, scrisoare publicată în „Noua revistă pentru muzică" din 9 decembrie 1853. După ce autorul descrie climatul în care urma să răsune arta lui Brahms, anunţată atît de elogios de Schumann în articolul său „Neue Bahnen" care — comentează Schloenbach — „... a stîrnit, după cum ştiţi, o oarecare neîncredere în unele cercuri de muzicieni... punînd tînărul om într-o situaţie foarte delicată", urmează cunoscuta portretizare: „Dar cînd tînărul, blondul bărbat a apărut, atît de timid, atît de frumos, atît de modest, puţini au mai fost cei care s-ar fi putut îndoi că geniul a creat o atît de bogată lume în acest tînăr vlăstar. Berlioz descoperise în linia profilului său chiar o izbitoare asemănare cu Schiller... Şi cînd tînărul geniu şi-a desfăcut aripile, cînd cu o uşurinţă extraordinară şi-a prezentat strălucitorul şi impetuosul Scherzo, cînd apoi a răsunat şi profundul, tristul Andante, cu toţii am simţit că ne aflăm în faţa unui geniu şi că Schumann avusese dreptate. Nu a mai fost nici urmă de neîncredere, ci numai o totală şi autentică emoţie artistică. Un fierbinte şi sfînt fior de entuziasm, rar încercat de mine, mi-a străbătut sufletul atunci cînd Berlioz, adînc mişcat şi el, l-a îmbrăţişat, apăsîndu-i capul pe inima sa".[6]

Arta şi modestia lui Brahms au cucerit nu numai pe Berlioz, ci şi pe Liszt, pe Friederich Wieck (fostul profesor de pian al lui Robert Schumann şi tatăl Clarei), pe Ignaz Moscheles, Julius Rietz, Ferdinand David sau Julius Otto Grimm, toţi muzicieni de frunte aflaţi în acea vreme la Leipzig. Ultimul dintre aceştia, Julius Otto Grimm îi

---

[1] May, Florence. *Op. citat*, p. 137—138.

[2] Referire la titlul articolului lui Schumann „Drumuri noi".

[3] May, Florence. *Op. citat*, vol. I, p. 138.

[4] Ibidem, p. 132.

[5] Rostand, Claude. *Brahms*, Paris, 1954, Edit. Le bon plaisir, vol. I, p. 142

[6] May, Florence. *Op. citat*, vol. I, p. 136.

va purta o nedezminţită prietenie, devenindu-i unul dintre cei mai credincioşi aliaţi în furtuna de păreri ce se va dezlănţui de-a lungul vremii în jurul artei sale. Deosebit de importante apar consideraţiile făcute de Liszt într-o scrisoare adresată lui Hans von Bülow, consideraţii care atestă obiectivitatea atitudinii compozitorului de la Weimar: „Vei întîlni (la Hanovra, n.a.) pe Brahms, care mi-a trezit un sincer interes şi care s-a comportat cu mine, pe parcursul celor cîteva zile petrecute în cinstea lui Berlioz la Leipzig, cu tact şi amabilitate. L-am invitat în cîteva rînduri seara la masă şi îmi place să cred că «drumurile sale noi» îl vor apropia şi mai mult de Weimar. Vei fi încîntat de *Sonata* lui *în do major*, prezentată mie aici (la Weimar, n.a.) şi reascultată la Leipzig, care este cu siguranţă lucrarea ce mi-a putut da, dintre toate, cea mai categorică idee asupra talentului său creator".[1]

Se poate astfel fixa faptul că numele şi talentul lui Brahms îşi are consacrarea publică în oraşul Leipzig, la sfîrşitul anului 1853. Aureola de „Messia al Muzicii" pe care o conferise Robert Schumann tînărului compozitor din Hamburg, atît în testamentul său literar din „Neue Zeitschrift für Müsik", cît şi în scrisorile de recomandare adresate editorilor leipzighezi, îşi primise unanim confirmarea. Mulţi comentatori ai vieţii şi creaţiei lui Brahms au considerat profeţia lui Schumann ca o intervenţie care i-ar fi înăbuşit prematur desfăşurarea firească a tinereţii, împovărînd-o cu o responsabilitate mult prea trează în manifestările ce i-au urmat. Au rămas numeroase mărturii despre detaşarea sa de „bucuria de a trăi", despre permanenta şi dîrza sa ancorare în munca de creaţie, ca unică raţiune de a exista, ca şi despre încordata sa strădanie de a nu dezminţi vreodată prezicerile marelui romantic. Dar acest mod de a trăi intens în universul muzicii fusese caracteristic şi copilului Brahms, precum fusese şi adolescentului. De aceea numai pe asemenea fond primar — cel al dăruirii, al năzuinţei către măiestrie şi al exigenţei — trebuie să fie interpretat impulsul pe care preţuirea lui Schumann a dat-o ascensiunii lui Brahms. „Va fi cu putinţă oare să nu regretaţi vreodată ceea ce aţi făcut pentru mine? Voi fi eu în stare să fiu demn de Dvs?" — se întreba Brahms într-una din scrisorile expediate, în acele zile de febrile emoţii, maestrului din Düsseldorf. „Mi-aţi dăruit o atît de mare fericire, încît nu sînt în stare să încerc a vă mulţumi prin cuvinte. Deie Domnul să vă pot curînd dovedi prin lucrările mele cît de mult m-a înconjurat şi stimulat dragostea şi bunătatea Dvs" [2].

Într-adevăr, intervenţia lui Schumann a fost un puternic impuls în evoluţia lui Brahms, dar mai presus de stimulentul pe care l-a reprezentat, ea a fost solida punte pe care tînărul „chemat să întruchipeze, într-o formă ideală, cea mai înaltă expresie a epocii" şi-a putut face intrarea atît de timpurie în lumea muzicală a vremii. Fericirea de a-şi fi văzut primele lucrări tipărite şi a le fi dus în dar părinţilor săi la Hamburg de sărbătorile Crăciunului a încununat întreg şirul

[1] Ibidem, p. 137.

[2] Niemann, Walter. *Op. citat*, p. 53.

de satisfacţii morale cunoscute în răstimpul petrecut la Leipzig. „Părinţii mei şi cu mine datorăm cele mai fericite zile ale vieţii noastre afecţiunii atît de mari pe care Dvs. şi Joachim ne-aţi arătat-o", [1] — scria din nou cu recunoştinţă Brahms lui Schumann, din scurtul popas făcut în căminul părintesc, după o absenţă de aproape un an.

Printre bucuriile mari ale vacanţei de la Hamburg, se numără şi revederea cu profesorul Eduard Marxsen. O scrisoare a acestuia către La Mara rămîne ecoul încrederii de neclintit pe care maestrul a avut-o în forţele creatoare ale elevului său: „A existat doar o singură persoană care nu a putut fi uimită de aceasta (de afirmarea timpurie a lui Brahms — n.a.) — şi acesta sînt eu. Ştiam ce poate Brahms, ce ample, ce fertile erau cunoştinţele sale, ce sublim talent îi dăduse buna natură şi ce minunat se desfăşura el în înflorire. Cu toate acestea, recunoaşterea şi admiraţia lui Schumann au fost şi pentru mine o mare, mare bucurie. Am astfel satisfacţia rară că dascălul a ştiut să găsească drumul cel mai bun elevului său, pentru a-i păstra originalitatea talentului şi pentru a-l forma, astfel, către independenţă". [2]

După călătoria la Hamburg, Brahms s-a stabilit pentru o vreme la Hanovra, în preajma lui Joseph Joachim şi a lui Julius Grimm. În cercul lor a avut prilejul să cunoască pe Hans von Bülow, pe atunci virtuoz pianist, venit în speranţa unei angajări la curtea hanovreză. La 6 ianuarie 1854, Bülow scria mamei sale: „Pe Brahms, tînărul profet al lui Robert Schumann, l-am cunoscut destul de bine. A venit de două zile aici şi este mereu în mijlocul nostru. Are o natură candidă şi amabilă, iar în talentul său se găseşte, într-adevăr, ceva binecuvîntat de Dumnezeu". [3] Doar cîteva săptămîni mai tîrziu, la 1 martie 1854, Bülow va oferi publicului din Hamburg prilejul de a asculta pentru prima oară *Sonata pentru pian în do major* de Brahms, în cadrul unuia dintre recitalurile sale. Dar pînă atunci, sfîrşitul lunii ianuarie a adus la Hanovra prezenţa soţilor Schumann, solicitaţi a-şi da concursul la concertul de o deosebită amploare, organizat de „Neue Singakademie". Este popasul care înscrie în biografia lui Robert Schumann capătul drumului său de glorie, deoarece curînd — la începutul lunii următoare — se va declanşa necruţătoare tragedia dezechilibrului mintal ce îl va despărţi de oameni, de muzică, de viaţă. Dar neexistînd pe atunci nici un simptom de îngrijorare, grupul de muzicieni din Hanovra a trăit clipe de intensă mulţumire în intimitatea casei lui Joachim, în jurul pianului sau al halbelor de bere, bucurîndu-se de asemenea de entuziaste aplauze în sala de concert, în care au răsunat pagini din creaţia lui Schumann (sub bagheta sau arcuşul lui Joachim) sau muzica celui de al cincilea concert pentru pian de Beethoven (în interpretarea Clarei Schumann).

În această ambianţă de febrilă activitate şi de exuberantă prietenie, s-a înfiripat muzica *Trio-ului în si major* de Brahms, o muzică a cărei frumuseţe şi prospeţime îşi poartă vii ecourile peste vreme.

---

[1] Thomas San-Galli, W. A. *Op. citat*, p. 29.

[2] May, Florence. *Op. citat*, p. 143—144.

[3] Niemann, Walter. *Op. citat*, p. 58.

Trio în si major pentru vioară, violoncel și pian (op. 8) încununează primul grup de lucrări compuse de Brahms, toate în domeniul muzicii de cameră (sonate și lieduri). Deși în lista opusurilor brahmsiene apare ca cea dintîi creație pentru o formație instrumentală camerală, realizarea ei a fost pregătită de cîteva lucrări anterioare (un Cvartet, un Trio și o Sonată pentru vioară și pian) dintre care ultima, *Sonata pentru vioară și pian*, cea care a cunoscut un deosebit succes în interpretarea compozitorului și a violonistului Remenyi, de-a lungul turneului din vara anului 1853, se înscrie în consemnările timpului ca o creație de o remarcabilă valoare. Este lucrarea care s-a pierdut la Weimar, așa cum se poate deduce dintr-o scrisoare adresată de Franz Liszt lui Carl Klindworth, în iunie 1854: „Remenyi nu-mi răspunde nimic în legătură cu manuscrisul sonatei de Brahms (cu vioară). Probabil că l-a luat cu el, deoarece, spre deznădejdea mea, am răsfoit de trei ori toate materialele mele, fără a-l putea găsi. Nu uitați să mă lămuriți în această privință în următoarea dvs. scrisoare pentru că Brahms ar dori să publice această sonată".[1] Totuși, lucrarea nu a putut fi găsită, cu toate că în anul 1872 (deci aproximativ treizeci de ani mai tîrziu), Albert Dietrich a dat de urma manuscrisului partidei pentru vioară, ajuns în posesia lui W. J. Wasielewski, la Bonn. Strădaniile cercetătorilor de a găsi și partitura pianului cu care să poată fi reconstituită partitura primei sonate create de Brahms au rămas pînă în zilele noastre fără rezultat. Ceea ce au reușit să dezvăluie aceste cercetări este doar sobrietatea caracterului lui Brahms, deoarece în nici unul dintre documentele cercetate de-a lungul vremii nu s-a putut găsi urma vreunui protest făcut de compozitor împotriva lui Remenyi. Loialitatea firii sale nu i-a permis să se angajeze într-o supoziție ce ar fi putut fi nedreaptă, atitudine ce nu a împiedicat pe vechiul său tovarăș de drumeție și activitate concertistică să-i conteste mai tîrziu buna credință și să-l acuze de plagiat pentru valorificările făcute intonațiilor și ritmurilor ungare încrustate în creația sa.

Apropiat în timp de șirul lucrărilor anterior create (opus-urile 1—7), *Trio-ul în si major* se detașează de acestea prin trăsături noi de conținut. Așa cum a fost concepută la începutul anului 1854[2], muzica lui întruchipează năvalnica mărturisire a tînărului artist ce începuse să cunoască noi sensuri ale vieții. Prețuirea cu care marii muzicieni ai timpului i-au întîmpinat talentul, profunzimea prieteniei lor, dar mai ales visul de dragoste ce pare a se fi înfiripat în adîncurile ființei lui au fost simțăminte care i-au împlinit personalitatea și care au scos la iveală trăsăturile unui nou romantism. Este momentul în care înflăcăratul tînăr înveșmîntat pînă acum cu identitatea hoffmannianului Kreisler începe să se dea la o parte pentru a face loc artistului vibrînd cu intensitate de viața lui proprie, împlinire ce se reflectă cu evidență în muzica noii sale creații. Mult mai tîrziu, în anul 1890, Brahms va revizui paginile ei, căutînd să-i estompeze elanurile și să-i corecteze stîngăciile începutului. Biografii săi consem-

---

[1] May, Florence. *Op. citat*, vol. I, p. 140.

[2] Muzica *Trio-ului în si major* va fi refăcută de Brahms în anul 1890.

nează că această intervenție asupra celei mai reprezentative lucrări din anul afirmării sale a fost determinată de critica ulterior făcută de către Eduard Hanslick[1]. Este posibil ca părerile prestigiosului estetician și critic muzical din Viena să fi influențat compozitorul în hotărîrea sa de a o cizela, după cum s-ar putea ca propria sa înclinație spre discreție și echilibru să-l fi îndreptat către modificările ulterior făcute. Cert este faptul că Brahms a iubit mult acest rod al spontaneității sale, și singura intenție pe care a avut-o atunci cînd i-a adus ultimele contribuții a fost aceea de a o desăvîrși. „Oare îți mai aduci aminte de *Trio în H dur* al tinereții noastre, și ai fi oare curios să-l mai asculți acum, cînd i-am mai pieptănat și ordonat puțin părul (fără a-i fi așezat o perucă pe cap ! !)... ?"[2] — îl va întreba Brahms pe vechiul său prieten Julius Grimm, într-o scrisoare în care îl punea la curent cu activitatea sa.

Desigur că măiestria exprimării artistice, dobîndită în patru decenii de experiență, va reuși să înnobileze și să clasicizeze opera tinereții lui Brahms. Desfășurările melodice întruchipînd năvala vulcanică a sentimentelor vor fi atenuate și turnate într-o formă clară, echilibrat construită ; cursul lor predominant omofonic va fi integrat uneori într-o țesătură polifonică, țesătură în care ramificațiile ideilor apar corelate, condensînd vechile înțelesuri ; contrastele puternice și tensiunea dinamică, nivelate și ele într-o fluență odihnitoare, iar efuziunile lirice domolite și uneori integral înlocuite cu melodii de esență rustică. Dar în afară de aceste atenuări de nuanțe, Brahms va restrînge simțitor și dimensiunile muzicii, renunțînd la unele prelucrări tematice sau îndepărtînd prezența unor idei. Din prima parte a lucrării, el va exclude tema a treia (și în mod firesc implicațiile acesteia în secțiunea dezvoltării) ; din Adagio va elimina întreg episodul inspirat de liedul *Am Meer* de Schubert, ca și mult admirata Coda, iar din Final — fragmentul în *fa diez major,* încredințat violoncelului.

Cu toate aceste retușări pe care le va face pana compozitorului vîrstnic, prima formă a *Trio-ului în si major* a fost preferată de majoritatea prietenilor săi, prieteni apropiați cărora Brahms obișnuia să le solicite părerea înainte de a publica o lucrare. Unii dintre aceștia, consultați asupra modificărilor făcute vechiului *Trio,* au încercat să protesteze ca împotriva unei profanări. Un document în acest sens rămîne scrisoarea Elisabethei von Herzogenberg — una dintre ultimele eleve ale compozitorului — trimisă imediat după audiția versiunii finale, cea din 1890 : „Am simțit, scria ea, că nu ați fi avut dreptul să puneți mîna Dvs. de maestru, în acea creație a tinereții, pentru că nimeni dintre noi nu rămîne același după o atît de îndelungată vreme..."[3]

---

[1] Eduard Hanslick (1825—1904) — critic muzical, profesor de Estetică și Istoria Muzicii la Universitatea din Viena, autor al lucrării *Vom Musikalisch-schönen,* al unei lucrări autobiografice *(Aus meinem Leben)* și al unui volum de articole *(Geschichte des Konzertwesens in Wien).*
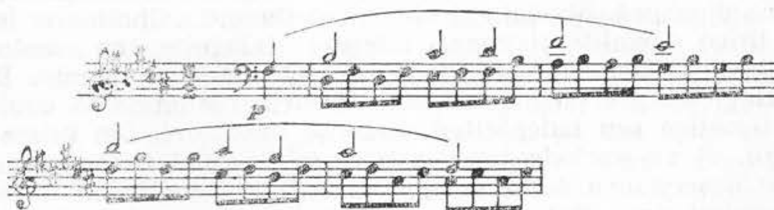
[2] Thomas San-Galli, W. A. *Op. citat,* p. 250.

[3] Thomas San-Galli, W. A. *Op. citat,* p. 250.

Urmărind lucrarea în forma ei ultimă — cea care se cîntă cu exclusivitate în zilele noastre — este greu de închipuit că frumusețea ei ar fi putut fi depășită de cea a primei versiuni și că protestele prietenilor lui Brahms ar fi fost justificate. Ea rămîne mărturia unei complexe sinteze a spontaneității inspirației sale timpurii și a măiestriei componistice cucerite de-a lungul anilor.

Cu toate particularitățile de conținut care au declanșat muzica *Trio-ului în si major* în anul 1854, concepția acestei lucrări se integrează întru totul în gîndirea caracteristică tuturor compozițiilor camerale brahmsiene de maturitate. Se impune a fi subliniată din nou legătura cu spiritul beethovenian — prin organizarea planului de ansamblu (Allegro con brio, Scherzo, Adagio, Allegro), prin rolul travaliului tematic în gradația tensiunii emoționale, prin viguroasele concluzii date imaginilor muzicale. Sensul ascendent, de la simplitatea cu rezonanțe populare, pînă la impetuoasele culminații finale, caracterizează cu deosebire atît gîndirea întregii lucrări, cît și cea a părților ei componente. Tendința de înălțare se impune de la prima pagină, odată cu prezentarea temei principale a formei de sonată — o melodie elegiacă de o cuceritoare seninătate,

E x e m p l u l n r. 25 — *Allegro con brio*



melodie ce-și amplifică sonoritatea și intensitatea expresiei cu fiecare succesivă reluare, culminînd ca forță expresivă în versiunea ultimă a expunerii ei (măs. 36 și următoarele).

Împletirea dintre puritatea ideilor muzicale din prima secțiune a formei de sonată (expoziția) și diversitatea rezonanțelor lor în prelucrările din cea de a doua secțiune (dezvoltare) conduce la o sesizabilă transfigurare a sensurior muzicii în secțiunea a treia (repriză) și la o deosebit de realizată esențializare a ei în Coda, fragment muzical în care gradația cuceririi echilibrului devine impresionantă.

Suflul de mister epic particularizează și în această lucrare desfășurarea Scherzo-ului (partea a doua, în *si* minor), dar în desfășurarea muzicii lui se intercalează un episod liric care dezvăluie o stare afectivă proprie momentului de creație. Este melodia dansului legănat a trio-ului median (Meno allegro), culeasă din cele mai senine zone ale sentimentului de fericire. Ingenios este felul în care Brahms reușește să împrospăteze forma de scherzo, amplificînd-o cu o secțiune finală, în care se îmbină (alternativ sau suprapus) conturuirile melodice ale celor două teme (elementul muzical fantastic din secțiunea scherzo apărînd la pian, iar melodia dansului legănat din secțiunea trio — la vioară).

Contrastînd discret cu caracterul epic al mişcării anterioare, prima secţiune a părţii lente (partea a treia, Adagio — în *si* major) este construită pe un discurs polifonic liric (vioară-violoncel), discurs mereu întrerupt de intonaţii de coral liturgic, murmurate de pian. Cursul dialogat al celor două tipuri de instrumente — pian şi coarde — nu este decît trecător întretăiat de elemente expresive noi, aşa cum apar în secţiunea mediană a formei de lied în cantilena violoncelului (*sol diez* minor — măsura 32—43) sau în răscolitorul fragment cuprins între măsurile 56—68, în care sonorităţile registrului grav se înalţă pînă la strigăt, pentru a se cufunda din nou în meditaţie. O nouă nuanţă expresivă poate fi semnalată şi în secţiunea ultimă a mişcării, în discreta sugerare a dangătelor de clopote intercalate în scriitura de coral liturgic.

Ultima parte a Trio-ului (Allegro în *si* minor) este complex construită, concepţie ce va fi caracteristică în general concluziilor brahmsiene. Pe schema intermediară dintre forma de sonată şi cea de rondo, desfăşurarea muzicală concentrează substanţa simţămintelor trăite, încrustînd pe coloritul expansiv al temei cu rol de refren intonaţii dramatice de variată intensitate. Ceea ce rămîne caracteristic şi pentru concepţia acestui Allegro-final este tendinţa spre viguroasă împlinire, aşa cum anunţă şi tratarea temei lui principale, al cărei caracter dansant prinde treptat avînturi, avînd culminaţie expresivă în cea de a treia reluare a ei (la pian, în fortissimo — măsura 54). Nici una din umbrele ivite pînă acum în cursul muzicii nu mai influenţează concluzia lucrării, luminată şi de data aceasta de torţa beethoveniană (depănarea calmă a acompaniamentului în triolete, făcînd din nou o deliberată legătură între simţămintele compozitorului şi cele ce au inspirat prima parte din *Sonata lunii*).

Admirat fără rezerve de muzicienii vremii [1], *Trio în si major* este lucrarea care se plasează în perioada ce precede îndeaproape anii de frămîntări trăiţi de Brahms în preajma suferinţei familiei Schumann, perioadă ce va fi dramatic oglindită în paginile primului Concert pentru pian, a Cvartetului cu pian în do minor, a primei Simfonii sau a Requiemului German, lucrări începute, părăsite, continuate iar cu dureroasă obsesie pînă la tîrzia şi geniala lor desăvîrşire.

„Acum muzica tace, mai cîntă doar în inimă"

Brahms se afla tot la Hanovra, în preajma lui Joachim şi Grimm, cînd a primit zguduitoarea veste despre tentativa de sinucidere a lui Robert Schumann. La Düsseldorf, unde a alergat descumpănit, a fost pus pentru prima dată în faţa celui mai dramatic dintre aspectele vieţii — cel al destrămării ei.

[1] *Trio în si major*, terminat în ianuarie 1854, a fost tipărit în cursul aceluiaşi an de Editura Breitkopf şi Härtel din Leipzig şi a avut prima audiţie publică la New-York, la 27 noiembrie 1855 în Dodsworth's Hall (prima audiţie europeană avînd loc la Breslau la 18 decembrie 1855).

Nenorocirea s-a întîmplat în noaptea de 27 februarie a anului 1854, cînd marele artist s-a aruncat în apele Rhinului nemaiputînd suporta crizele de delir, de halucinații auditive, de panică interioară, survenite pe neașteptate în existența sa. Rîndurile adresate soției sale cuprind justificarea faptei : „Clara iubită, nu mai sînt stăpîn pe mine, nu mai pot răspunde de faptele mele, nu mai sînt demn de dragostea ta" [1]. Salvat, înconjurat de iubire, Schumann și-a recăpătat încrederea în vindecare și a acceptat internarea în clinica doctorului Richarz din Endenich, o pitorească localitate din preajma orașului Bonn.

În cei doi ani care au urmat tragediei de la Düsseldorf, ani în care eforturile de a fi salvată viața și luciditatea celui mai apreciat dintre compozitorii timpului nu au contenit, Johannes Brahms nu a mai avut răgazul să creeze în ritmul avîntatelor sale începuturi. „Acum vreau să cîștig mulți bani pentru a-i putea trimite celor mai iubiți prieteni ai mei",[2] menționa el într-una din scrisorile către Joachim. În acest scop, și pentru a fi cît mai aproape de familia Schumann, s-a stabilit un timp la Düsseldorf, în locuința din Poststrasse 135. Acolo a început să dea lecții de pian și să-și pregătească un bogat repertoriu pianistic cu care să poată porni — singur sau alături de Joachim și Clara — în turnee de concerte. La Danzig (14 și 16 noiembrie 1855), la Bremen (20 noiembrie), la Hamburg (24 noiembrie), la Kiel, Leipzig, Altona (începutul lui decembrie 1855), el concertează și reușește să atragă din nou atenția criticilor și muzicienilor vremii. Repertoriul concertelor lui Brahms din această perioadă cuprindea în special lucrări de Bach, Mozart, Beethoven, Schubert și Schumann. Din cronicile vremii se pot desprinde cu deosebire elogii pentru felul în care interpreta *Fantezia cromatică* de Bach, *Concertul pentru pian și orchestră în re minor* de Mozart, *Variațiunile în mi bemol major* și *în do minor* sau *Concertul pentru pian și orchestră în sol major* de Beethoven, concert pentru care Brahms compusese în această frămîntată perioadă două remarcabile cadențe.

Este epoca în care cunoaște pe rînd pe Otto Jahn, biograful lui Mozart, pe Eduard Hanslick, temutul critic vienez de care îl va lega mai tîrziu o strînsă prietenie, pe Anton Rubinstein, celebrul pianist rus, față de a cărui artă Brahms își va manifesta frecvent anumite rezerve. Se pare că pe atunci nici Rubinstein nu a reușit să descopere profunzimile artei și personalității lui Brahms, așa cum se poate desprinde din rîndurile uneia dintre scrisorile adresate lui Liszt : „La Hanovra am făcut cunoștința lui Grimm și Brahms, ca și a lui Joachim, pe care nu am avut prilejul să-l cunosc pînă acum. Dintre toți, ultimul m-a impresionat cel mai mult... Cît despre Brahms, mi-ar fi greu să precizez impresia pe care mi-a făcut-o. Pentru salon, nu este destul de șlefuit, pentru sala de concert — nu e destul de aprig. Nu este nici într-atît de primitiv pentru a-l plasa la țară, dar nici destul de evoluat pentru oraș. Am prea puțină încredere în aseme-

[1] Rostand, Claude. *Op. citat*, vol. I, p. 155.
[2] Thomas San Galli, W. A. *Op. citat*, p. 30.

nea naturi"[1]. Este o portretizare care a făcut deosebită vîlvă în acea vreme, dar care nu a reuşit să umbrească prestigiul tînărului Brahms.

De o deosebită semnificaţie pentru biografia sa ulterioară au rămas însă întîlnirile pe care le-a avut în această perioadă cu poetul Claus Groth şi cu renumitul cîntăreţ Julius Stockhausen. Versurile lui Groth vor inspira numeroase dintre liedurile compozitorului, iar interpretările lui Stockhausen vor face celebră o mare parte din creaţia sa vocală. Cele două recitaluri de lieduri date de cuplul Stockhausen—Brahms la Köln şi Bonn, la sfîrşitul lunii mai a anului 1856, au marcat de fapt începutul unei îndelungi prietenii şi colaborări artistice.

Printre drumuri, concerte şi recitaluri, Brahms a făcut noi popasuri la Hamburg, în căminul părinţilor săi, la Hanovra, în casa lui Josef Joachim, la Düsseldorf, în biblioteca lui Robert Schumann. El are deosebitul merit de a fi făcut o minuţioasă ordine în multitudinea de partituri şi manuscrise ale maestrului, a revistelor şi cărţilor lui. În climatul acestui tezaur de cultură şi artă, Brahms a muncit cu sîrguinţă zile întregi, clasînd şi înregistrînd, învăţînd, mereu învăţînd, sau cufundîndu-se în lectura unor cărţi pe care nu le descoperise încă. Corespondenţa lui Brahms din această perioadă a vieţii sale cuprinde numeroase menţiuni referitoare la pasiunea sa pentru literatură şi poezie. „Mi-am cumpărat aici pe Shakespeare, pe Eschylos, pe Faust, un caiet din Plutarch etc. Aşa se întîmplă ori de cîte ori am ceva bani..." ; sau : „Biblioteca mea se îmbogăţeşte neîntrerupt cu multe lucruri frumoase". Printre aceste „lucruri frumoase" încep să figureze partituri rare — de Bach, Palestrina sau Lassus. Numeroasele adnotări făcute de Brahms pe paginile acestor creaţii (aflate în „Biblioteca Brahms" lăsată prin testament societăţii „Prietenii muzicii" din Viena) rămîn o vie mărturie a dorinţei compozitorului de a aprofunda stilul polifonic al marilor clasici şi de a-şi perfecţiona în continuare tehnica componistică. Unul dintre rezultatele imediate ale preocupărilor caracteristice pentru această perioadă petrecută la Düsseldorf a fost schimbul de studii contrapunctice făcut cu Josef Joachim prin corespondenţă. Din şirul acestor exerciţii au rămas şi unele realizări de valoare, pe care Brahms le va revizui ulterior şi le va insera în lista opusurilor sale : *Cîntecul bisericesc pentru cor mixt pe patru voci şi orgă (op. 30)* ; şase studii în canon pentru voci de femei — cuprinse în op. 113 (nr. 1, 2, 8, 10, 11, 12) ; *Preludiu, coral şi fugă pentru orgă*, pe tema „O Traurigkeit, o Herzleid" (O, tristeţe, o mîhnire !) ; *Fuga pentru orgă în la bemol minor* ; *11 Preludii corale pentru orgă* (lucrări fără număr de opus, publicate postum). Au mai rămas de asemenea menţinuni despre o Messă à cappella în stil canon pentru cinci voci (din care nu s-a păstrat decît secţiunea „Benedictus").

Privite în ansamblu, puţinele lucrări compuse de Brahms în cei doi ani de frămîntări care preced moartea lui Schumann apar cu totul întîmplător, determinate fie de studiul asupra vechilor stiluri, fie de

[1] Thomas San-Galli, W. A. *Op. citat*, p. 32.

activitatea sa concertistică (aşa cum au fost cadenţele compuse pentru *Concertul în re minor* de Mozart sau pentru cel *în sol major* de Beethoven). Doar două dintre lucrările acestei perioade se înscriu ca rod al necesităţii de a crea, ambele rămînînd mărturie a devotamentului pentru familia Schumann : *Variaţiunile pentru pian pe o temă de Schumann (op. 9)* şi *Baladele pentru pian (op. 10)*.

Prima, *Variaţiunile pe o temă de Schumann*, dăruite Clarei la naşterea celui de al şaptelea şi ultimului ei copil, în ziua de 11 iunie 1854 [1], se numără printre cele mai impresionante omagii muzicale create de-a lungul timpului. Impresionantă este în primul rînd împrejurarea în care ea s-a înfiripat : cea a apariţiei unei noi vieţi în ambianţa familiei din care tatăl plecase pentru totdeauna ; impresionantă este şi concepţia lucrării, dominată de o idee muzicală aparţinînd lui Robert Schumann *(Album-Blatt, op. 99, nr. 1)*,

Exemplul nr. 26



temă pe care — cu un an înainte — compusese Clara un ciclu de variaţiuni pentru a fi dăruite soţului ei la aniversarea zilei lui de naştere. Alegerea unei teme cu anumite semnificaţii biografice, ca şi prezenţa unor alte idei muzicale desprinse din creaţia lui Robert Schumann (variaţia a 9-a din lucrarea lui Brahms este inspirată din Album-Blatt, nr. 2), sau a Clarei Schumann (ultimele măsuri ale variaţiei a 10-a din lucrarea lui Brahms citează începutul unei melodii compuse de Clara, melodie pe care Robert Schumann a compus ulterior, în anul 1833, „Improptues" pentru pian op. 5) ilustrează cu evidenţă intenţia lui Brahms de a omagia prin noua sa compoziţie căsnicia marilor săi prieteni.

În legătură cu această creaţie au rămas notate cîteva impresii în jurnalul Clarei Schumann : „El (Brahms — n.a.) mi-a compus variaţiuni pe profunda şi minunata temă (a lui Robert Schumann — n.a.) care m-a emoţionat atît de mult anul trecut cînd şi eu însumi am compus variaţii pe ea pentru iubitul meu Robert. Atenţie duioasă, care m-a impresionat nespus..." [2] Deosebit ecou au produs *Variaţiile, op. 9* şi în sufletul bolnavului de la Endenich. „De ce nu pot veni eu însumi să te mai văd şi să te mai ascult, să ascult splendidele tale «Variaţii» cîntate de tine sau de Clara, despre a cărui minunată interpretare mi-a scris Joachim ?" — scria Schumann lui Brahms, înmănunchind într-o frază, ca într-un preţios buchet, numele celor trei muzicieni pe care îi preţuia şi de care era acum despărţit... „Cît de mult poţi fi recunoscut — îşi continuă el observaţiile în aceeaşi scrisoare — după strălucitoarea bogăţie a fanteziei şi după profunzimea

---

[1] Ultimul copil al soţilor Schumann a fost botezat de Brahms, dîndu-i-se numele de Felix, în amintirea lui Felix Mendelssohn-Bartholdy.

[2] May, Florence. *Op. citat*, vol. I, p. 156.

artistică, reuniune de calităţi pe care eu nu am avut pînă acum prilejul să o întîlnesc".[1]

Răspunsul lui Brahms la această primă scrisoare primită de el de la Schumann a rămas celebru prin puritatea juvenilă a sentimentelor dezvăluite. „Prea iubitul meu prieten, cum aş putea să vă descriu fericirea pe care mi-a adus-o nepreţuita Dvs. scrisoare ? M-aţi făcut de atîtea ori fericit integrîndu-mă în afectuoasele amintiri din scrisorile adresate soţiei Dvs. şi iată-mă acum posesorul unei întregi scrisori, numai şi numai a mea ! Este prima pe care o am de la Dvs. şi pentru mine are o valoare inapreciabilă... Elogiul covîrşitor pe care aţi avut bunăvoinţa să-l faceţi Variaţiilor mele mi-a umplut sufletul de bucurie... Cu fiecare zi ce trece am învăţat să vă stimez şi să vă iubesc mai mult, pe Dvs. şi pe minunata Dvs. soţie. Nu am privit niciodată în faţa mea cu atîta zel şi încredere, nu am crezut niciodată atît de ferm într-un viitor frumos, ca acum. Cît de mult doresc ca zorile lui să fie aproape şi mai ales să fie aproape fericita zi în care ne veţi fi redat întru totul. Mă voi strădui din ce în ce mai mult să păstrez preţioasa Dvs. prietenie". (Scrisoare datată : Hamburg, 2 decembrie 1854.)[2]

De această prietenie nu s-au mai putut bucura nici Brahms şi nici ceilalţi elevi ai lui Schumann, cu toţii adunaţi în jurul Clarei ori de cîte ori ea revenea din turneele de concerte în care viaţa ei era angrenată. Dacă Joachim, Dietrich sau Grimm, reţinuţi de obligaţiile ce decurgeau din posturile lor stabile (la Hanovra — Joachim ; la Bonn — Dietrich ; la Göttingen — Grimm), nu au putut rămîne multă vreme în imediata apropiere a suferinţei celor doi soţi, Brahms, nelegat de nici o îndatorire oficială, a fost singurul care a putut face legătura permanentă între cele două lumi : cea a izolării — în care se stingea lent Robert Schumann — şi cea a activităţii febrile, în care familia şi prietenii săi continuau să trăiască. Statornicit pe rînd la Düsseldorf şi Bonn, pentru a fi neîncetat în preajma sanatoriului din Endenich, Brahms a fost singurul care a avut învoirea doctorilor de a vizita bolnavul. El a fost cel ce a înseninat suferinţa lui Schumann, cîntîndu-i la pian, povestindu-i despre ceata de copii de acasă, mereu încurajîndu-l. „Brahms îmi este cel mai scump şi real sprijin — scria Clara prietenei sale Emilia List. De la declanşarea bolii lui Robert, el nu m-a părăsit niciodată şi a fost cel ce m-a întovărăşit în toate încercările şi cel care a împărţit cu mine toate suferinţele".[3] Despre devotamentul lui Brahms scria şi Robert Schumann soţiei sale, la 18 septembrie 1854 : „Dacă m-ai întreba care este numele cel mai drag mie (din rîndul prietenilor, n.a.), nu te-ai înşela, desigur, dacă l-ai sugera pe al său".[4]

Acestui preferat prieten i-a dăruit Schumann manuscrisul uverturii sale *Mireasa din Messina (op. 100)* la aniversarea celor 22 de ani împliniţi la 7 mai 1855, şi tot lui i-a dedicat *Allegro de concert*

[1] Ibidem, p. 165.
[2] May, Florence. *Op. citat*, vol. I, p. 166.
[3] Rostand, Claude. *Op. citat*, vol. I, p. 160.
[4] May, Florence. *Op. citat*, vol. I, p. 166.

pentru pian și orchestră (op. 134). „Vreau să vă mulțumesc pentru marea bucurie pe care mi-ați făcut-o dedicîndu-mi magnifica Dvs. piesă de concert. Cît de mult pot să mă bucur văzînd numele meu astfel tipărit! Mai ales că — asemenea lui Joachim [1] — am și eu de la Dvs. un concert numai și numai al meu" [2] — scria Brahms de la Düsseldorf lui Schumann, în ianuarie 1855.

Prietenia dintre cei doi mari muzicieni germani a cunoscut la Endenich momente de rară elevație. I-a apropiat clipele petrecute în camera azilului, clipe în care Brahms știa să asculte tăcerile celui cufundat în tenebrele lumii sale interioare; i-a apropiat profunzimea meditației din fața statuii lui Beethoven, pe care au contemplat-o alături, la Bonn, într-una din rarele plimbări făcute prin împrejurimi; i-a apropiat muzica culeasă de pe clapele pianului instalat în camera bolnavului pentru a-i ține tovărășie în zilele de luciditate. Dar asemenea zile au început treptat să se rărească. „Simt că mă așteaptă ceva îngrozitor — scria el soției sale cu spaimă și melancolie. Ce dureros este să nu te mai văd, pe tine și pe copii, niciodată". [3]

Și totuși, în clipele lui de pe urmă, Robert Schumann a mai avut prilejul să o revadă. De fapt, a fost singura dată cînd marea artistă a primit permisiunea doctorilor de a-l vizita. Sub privirile ei, ale lui Joachim și Brahms, s-a sfîrșit viața ilustrului romantic, în ziua de 29 iulie a anului 1856.

Cu acest moment — unul dintre cele mai dramatice din istoria muzicii secolului trecut — se conturează și sfîrșitul primei perioade de creație din evoluția tînărului Brahms, perioadă dominată cu deosebire de lucrări pentru pian. După trilogia sonatelor, după *Scherzo-ul în mi bemol minor* și *Variațiunile pe o temă de Schumann*, Brahms s-a îndreptat și către genul miniatural, în care a compus o lucrare ce pare a încununa șirul realizărilor sale timpurii: *Baladele pentru pian, op. 10*.

Create în cursul anului 1854 și dedicate lui Julius-Otto Grimm, cele patru miniaturi pianistice, gîndite ciclic, apar ca o excepție atît în ansamblul acestui prim grup de zece lucrări, cît și în întreaga creație brahmsiană, datorită concepției lor programatice. În special primul dintre cele patru tablouri muzicale, inspirat dintr-o veche baladă scoțiană (balada *Edward*), tradusă și integrată de Herder în antologia sa *Stimmen der Wölker*, se numără printre puținele cazuri în care compozitorul a dat indicații în partitură asupra intențiilor sale creatoare. Desigur că nu poate fi vorba de o redare pur descriptivă a dramei lui Edward, ucigașul propriului său tată. Pentru că muzica lui Brahms, evocînd peisajul nordic și îndepărtata vreme în care s-a înfiripat legenda (părțile extreme ale formei tripartite) ca și tragicul moment al crimei (episodul median), nu urmărește decît redarea elementelor psihologice desprinse din epica populară.

Construite pe tonalități înrudite (*re* minor, *re* major, *si* minor, *si* major), cele patru balade se succed unitar, învăluite de mister, de

---

[1] Schumann dedicase lui Joachim *Fantezia pentru vioară și orchestră, op. 131.*

[2] May, Florence. *Op. citat*, vol. I, p. 170.

[3] Ionescu, Eugenia, *Schumann*, București, 1962, Edit. muzicală, p. 143.

patos legendar și de reverie. Contrastele dintre lirism și tumult, dintre fantastic și contemplație, caracteristice în special pentru cea de a doua și a treia baladă, se domolesc în imaginea nostalgică a celei din urmă, o meditație nordică specific brahmsiană.

Din această primă perioadă creatoare mai datează și un număr de piese mici pentru pian pe care Brahms ar fi dorit să le înmănuncheze într-un volum intitulat *Pagini din jurnalul unui muzician, publicate de tînărul Kreisler*. La sfatul profesorului Marxsen, acele „pagini" nu au fost integrate de compozitor în lista creației sale, cu tot succesul pe care unele din ele *(Sarabanda, Gavotta)* l-au avut în fața publicului vienez la începutul anului 1856, cînd Clara Schumann le inclusese în repertoriul concertelor sale. Cronica apărută în „Wiener Zeitung" le-a apreciat ca fiind „de o rară frumusețe", iar articolul semnat de Carl Debrois van Bruyck a relevat pentru prima oară geniul lui Brahms, dincolo de granițele Germaniei. „Un talent autentic și întru totul original, o natură de artist minunat înzestrată — subliniază cronicarul ... Cu certitudine Brahms face parte din rîndul celor aleși și a reușit să atingă o incontestabilă maturitate... Este datoria criticii sobre și imparțiale de a-l proteja de sarcasmele care nu au ocolit nici pe cei mai dotați dintre artiști, mai ales pe cei al căror talent prezintă o evidentă originalitate" [1]. Desigur că asemenea elogii făcute în presa vieneză au stimulat avînturile creatoare ale compozitorului hamburghez, asupra căruia mai pluteau încă unele semne de întrebare, lansate de adepții școlii de la Weimar. Pentru că la 14 decembrie 1855, apăruseră la Leipzig și următoarele aprecieri contradictorii asupra stilului său, în „Neue Zeitschrift für Musik" : „În stil, lucrările sale sînt inconsistente și defectuoase. S-ar putea spune că este vorba de un artist care nu a atins încă maturitatea. Acestea fiind spuse, trebuie însă neapărat recunoscut că există în opera sa un fenomen deosebit de rar și izbitor : faptul că un compozitor atît de tînăr dovedește de la primele sale creații o atît de mare libertate în tratarea formei, o atît de mare diversitate în inventivitatea ritmică și armonică, ca și o atît de mare bogăție a ideilor ! Sînt aspecte ce nu pot fi întîlnite decît în creația celor chemați să devină într-o zi maeștri..." [2]

Dacă, în ce privește stilul componistic, părerile asupra talentului tînărului Brahms au fost diverse și contradictorii, în ceea ce privește pianistica, majoritatea cronicilor din această perioadă au avut suficiente rezerve asupra tehnicii și virtuozității lui. În afară de aprecierile elogioase făcute de Robert Schumann în celebrul său articol „Drumuri noi", ca și în corespondența purtată cu editorii din Leipzig, există o singură cronică muzicală care a reușit să surprindă complexitatea interpretării lui Brahms — cea apărută în urma concertului de la Leipzig, din sala Gewandhaus, la 10 ianuarie 1856. Referindu-se la realizarea *Concertului în sol major* de Beethoven, comentatorul scria : „Numeroși artiști posedă o tehnică mult mai strălucitoare, dar puțini sînt aceia ce reușesc să traducă intențiile compozitorului atît de convingător și să urmărească geniul lui Beet-

[1] May, Florence. *Op. citat*, vol. I, p. 190.

[2] „Neue Zeitschrift für Musik", Leipzig, 14 decembrie 1855.

hoven, relevîndu-i deplina splendoare, aşa cum a făcut-o Brahms"[1]. După asemenea afirmaţie făcută la Leipzig — acel for de triere a marilor talente muzicale — rezervele specialiştilor au început să se atenueze. De altfel, nu va mai trece multă vreme pînă cînd majoritatea muzicienilor vor ajunge să recunoască profunzimea şi puritatea interpretărilor lui Brahms. În această privinţă, informaţiile adunate de Willy von Beckerath în cartea sa *Brahms la pian* sînt edificatoare. Ele vorbesc despre sonorităţile orchestrale, despre frazarea artistică emoţionantă, despre claritatea expunerilor tematice — şi aceasta cu deosebire în exprimarea polifonică —, despre elasticitatea aprofundării şi redării stilurilor, despre sinceritatea pianisticii lui Brahms. Răsfoind asemenea mărturii, o singură concluzie se impune de la sine: cea a unei concepţii interpretative credincioasă doar gîndirii creatoare. Pe această linie a explorării adîncurilor, a confundării în esenţa muzicii interpretate, pianistica brahmsiană nu se putea lăuda cu efectele unei străluciri exterioare şi cu bravura concertistică pe care publicul secolului al XIX-lea era obişnuit să o aplaude. Indiferent de domeniile în care s-a manifestat arta lui Brahms — interpretare sau creaţie — ea rămîne înscrisă ca expresie a sincerităţii şi a sobrietăţii artistice.

* * *

După moartea lui Schumann, viaţa celor ce l-au înconjurat şi-a reluat treptat ritmul obişnuit. Clara şi Joachim — în vîltoarea turneelor de concerte prin marile oraşe ale Europei; Dietrich şi Grimm — activînd pasionat la posturile lor de la Bonn şi Göttingen. Mai descumpănit dintre toţi pare a fi rămas tînărul Brahms. Neavînd nici reşedinţă stabilă, nici slujbă oficială, el continuă să hoinărească pînă în toamna anului 1856, cînd îşi opreşte din nou paşii în casa părinţilor săi din Hamburg. Acolo îl reconfortează lucrul la o simfonie pornită sub imboldul lui Schumann, dar forţele sale creatoare par a nu se fi putut aduna pentru a desăvîrşi opera părăsită de atîta vreme. Aceasta este explicaţia faptului că Brahms a continuat o vreme să se irosească dînd lecţii de pian sau concertînd. Al patrulea concert de Beethoven, prezentat cu filarmonica hamburgheză la 25 octombrie a anului 1856, i-a adus din nou elogii în presa locală, iar *Concertul în la minor* de Schumann — interpretat o lună mai tîrziu — a impresionat deosebit de mult publicul oraşului său natal, zdruncinat şi el de recenta tragedie de la Endenich. În cadrul acelui concert comemorativ, organizat la Hamburg în 22 noiembrie 1856, nu a lipsit nici Joseph Joachim, care a interpretat *Fantezia pentru vioară şi orchestră* dedicată lui de Schumann. Datorită lui Joachim şi Brahms, cei doi crainici care s-au alăturat devotamentului cu care Clara a propagat de-a lungul întregii sale cariere concertistice şi didactice muzica soţului ei, creaţia lui Schumann a continuat să trăiască intens în sălile de concert. În acest sens — al veneraţiei cu care cei rămaşi

[1] Ziarul „Signale", Leipzig, ianuarie 1856.

au ţinut mereu trează amintirea lui Robert Schumann — sînt impresionante cuvintele pe care Clara le-a scris imediat după înmormîntarea soţului ei, copiilor rămaşi acasă: „Ce aş putea să vă povestesc despre iubitul vostru tată? Vreţi să vă spun cît a suferit? Aceasta nu vreau să o fac. O veţi şti mai tîrziu. Dar de ce nu sînteţi mai mari ca să puteţi înţelege şi să învăţaţi a preţui unul din acei oameni rari, înzestraţi cu virtuţi supraomeneşti. Cum ştia el să ocrotească pe tinerii artişti studioşi şi harnici! Cum nu a cunoscut vreodată gelozia sau invidia! Şi cît ne-a iubit pe noi, adică pe voi şi pe mine! Acesta era tatăl vostru pe care l-aţi pierdut şi după care poartă doliu întreaga Germanie. Oraşul Bonn i-a făcut funeralii naţionale. Mormîntul lui se află într-un loc nou al cimitirului, neplantat, dar care mai tîrziu va deveni centru. S-au şi pus cinci platani care aruncă umbra lor adîncă în jurul mormîntului său. Aproape de acest mormînt se află o capelă mică unde m-am refugiat în timpul înmormîntării iubitului meu soţ. M-am rugat. Am fost singură. Mi s-a părut că el îmi cerea să trăiesc pentru voi. Ascultîndu-l, m-am simţit înălţată şi vreau, atît cît îmi este dat, să vă iubesc şi să trăiesc în amintirea lui" [1].

---

[1] Ionescu, Eugenia, *Op. citat*, p. 145—146.

[illegible]

CAPITOLUL III

(1856 — 1863)



Brahms la 24 ani

Detmold

În biografia lui Johannes Brahms, atît de mult împletită în ultimii ani cu cea a familiei Schumann, survine prima schimbare doar în toamna anului 1857, cînd muzicianul, ajuns la 24 de ani, ocupă pentru prima dată un post oficial.

Dacă în perspectiva istorică, noua direcție din viața lui Brahms se impune ca deosebit de importantă și chiar determinantă în evoluția creației ulterioare, pentru acea etapă a existenței compozitorului — cea a unei categorice afirmări ca interpret și creator — ea poate fi înscrisă în rîndul nemeritatelor înfrîngeri. Aceasta pentru că geniul său, recunoscut de cele mai impunătoare nume de muzicieni germani, nu a găsit prețuire oficială nici în Düsseldorf (oraș în care postul rămas vacant prin moartea lui Robert Schumann fusese încredințat lui Julius Tausch — nume neînregistrat în filele istoriei muzicii), nici în rîndul autorităților muzicale din Hamburgul copilăriei, a căror încredere continua să se îndrepte doar spre personalități cu prestigiu artistic cucerit în centre muzicale străine.

Nevoia de a-și asigura un venit periodic devenise de neînvins pentru Brahms. Din micul grup de muzicieni format în jurul lui Schumann, muzicieni ce au rămas legați printr-o pioasă prietenie, doar el nu ajunsese să se statornicească într-un post pe măsura afirmării sale. Joachim (la Hanovra), Grimm (la Göttingen), Dietrich (la Bonn) lucrau cu rîvnă și cu satisfacții imediate, fiecare pe șantierul său artistic, manifestîndu-și cu pasiune aptitudinile pe care etica lui Schumann le îndrumase către o artă necruțătoare cu tendințele diletantiste. Într-o perioadă în care nici concertele date la Hamburg[1], nici lecțiile particulare de pian și nici munca de creație nu reușeau să-i asigure acoperirea unor modeste nevoi, Brahms s-a decis să dea atenție propunerii făcute de Wilhelmine von Meysenburg, una dintre elevele sale de la Düsseldorf (eleve preluate în marea majoritate de la Clara Schumann). Este vorba de un post de profesor de muzică la castelul de la Detmold, oraș în care fratele pianistei din Düsseldorf era mareșal al Curții.

Situat la poalele pădurii Teutoburgice, care umbrește regiunea nord-estică a Westfaliei, orașul Detmold era pe atunci centrul de reședință al principatului Lippe, în care Leopold al III-lea se străduia

[1] La 25 octombrie 1865 — *Concertul în sol major* de Beethoven; la 22 noiembrie 1865 — *Concertul în la minor* de Schumann, în cadrul unui program dedicat memoriei lui Schumann.

să menţină mereu strălucitoare vechea tradiţie muzicală a castelului. Invitat la palat pentru a concerta în vederea unei eventuale angajări, Brahms a reuşit să-şi învingă orgoliul şi să treacă peste un umilitor examen. „Am fost la Detmold — scria el lui Joachim — şi pentru 12 ludovici a trebuit să cînt înălţimilor princiare opt zile, de dimineaţa pînă seara..." [1]. Răzbat în aceste cîteva rînduri scrise de Brahms ecouri ale dureroaselor răzvrătiri încrustate şi în scrisorile lui Mozart.

Angajat imediat ca profesor de pian al principesei Frederike (singura cu adevărat talentată din rîndul celor trei surori principese), ca dirijor şi pianist concertist al curţii, ca profesor de muzică al membrilor ei, Brahms a înţeles că încrederea nobililor de la Detmold fusese deplină şi cuprinzătoare. A primit postul fără entuziasm. Perspectiva îndatoririlor legate de gustul unei curţi princiare nu puteau atrage pe artistul desprins din furnicarul de mateloţi şi transfugi politici, cîntători ai libertăţii, din nordicul port al Hamburgului. Dar oferta era atrăgătoare, pentru că obligaţiile contractate erau limitate ca durată (începînd în luna septembrie a fiecărui an şi sfîrşind în ultimele zile ale lunii decembrie), iar remunerarea lor era îmbietoare.

Activitatea lui Brahms la curtea detmoldeză a început în luna septembrie 1857 şi a durat pînă la sfîrşitul anului 1859. Privit în ansamblul evoluţiei compozitorului, acest intermezzo biografic apare ca o punte de trecere către maturitatea sa creatoare. Este perioada care înlănţuie ca o verigă, detaşat colorată, şirul frămîntărilor timpurii cu cel al realizărilor din perioada trăită la Viena.

Hotărîrea lui Brahms de a accepta postul de la curtea unui Leopold a surprins pe cei care îi cunoşteau firea puţin sociabilă şi mult orgolioasă. Faţă de ei şi faţă de el însuşi, Brahms a avut, pe lîngă motivaţia sa obiectivă, (cea a necesităţii unei siguranţe materiale) şi unele argumente de ordin subiectiv. Îl atrăgeau liniştea şi frumuseţea oraşului, îl atrăgeau împrejurările lui pitoreşti cu însoritele lui coline şi lanţul de pădure atît de apropiat şi îl mai atrăgea posibilitatea de a-şi încerca forţele cu o formaţie corală şi mai ales cu o orchestră care număra peste patruzeci de pupitre. Este drept că atribuţiile de dirijor i-au fost destul de limitate, deoarece grija pregătirii seratelor muzicale revenea unor angajaţi mai vechi, aşa cum erau Friederich Kiel — unul dintre elevii lui Ludwig Spohr (pe post de Kappelmeister), sau Karl Bargheer, secundul lui Kiel (pe post de Konzertmeister). Tulburaţi la început de marele talent al noului venit, talent care ameninţa să pună în umbră activitatea lor, cei doi muzicieni mai vîrstnici vor fi curînd cuceriţi de modestia lui Brahms şi se vor număra, alături de principesa Friederike, printre cei mai statornici prieteni ai compozitorului.

Instalat la hotelul „Zur Stadt Frankfurt" din apropierea castelului, într-o cameră luminoasă, cu pian şi masă de lucru, tînărul profesor de muzică şi-a putut găsi în sfîrşit mult căutatul echilibru pentru a studia, a compune sau a se cufunda în lectura unor cărţi mult dorite, cărţi pe care acum şi le putea cumpăra nestingherit.

---

[1] Thomas San-Galli, W. A. *Op. citat*, p. 50.

Rafturile bibliotecii sale — care va deveni cu timpul una dintre cele mai valoroase biblioteci din cîte au avut muzicienii vremii — încep să se îmbogățească cu partituri și volume de preț, iar la vechiul caiet de citate desprinse din literatură, adus cu grijă de la Hamburg, se adaugă acum unul nou, intitulat cu constant romantism „Caseta cu giuvaeruri a tînărului Kreisler".

Cele cîteva luni petrecute de Brahms anual în micul oraș al Westfaliei (în anii 1857, 1858 și 1859) s-au scurs de fiecare dată senin și reconfortant. Activitatea la castel a fost încununată de satisfacții, pentru că prezența sa, ca om și ca artist, a impus tuturor respect și admirație. La strălucirea seratelor muzicale ale palatului, Brahms a contribuit în special ca pianist, fie în cadrul unor mici formații de muzică de cameră (al căror repertoriu cuprindea lucrări de Haydn, Mozart și Beethoven, de Mendelssohn Barholdy și Schumann), fie ca solist al unor celebre concerte — de Mozart, Beethoven, Schumann sau Chopin. Ca dirijor s-a impus în concertele susținute de eleva sa prințesa Friederike, cînd i se încredința de fiecare dată bagheta. Singurele dificultăți pe care Brahms le-a putut cu greu învinge au fost cele în legăutră cu mica formație corală pe care avea îndatorirea să o conducă — un ansamblu alcătuit din amatori fără pregătire muzicală. Și totuși, dintre toate strădaniile din perioada detmoldeză, cea care va avea o înrîurire covîrșitoare asupra creației sale viitoare va fi tocmai această anevoioasă ucenicie făcută în arta dirijoral-corală.

De activitatea de la Detmold, de prelungitele plimbări prin potecile pădurii Teutoburgice, sau de ceasurile de izolare creatoare petrecute în liniștea camerei sale, Brahms se desprindea doar către sfîrșitul lunii decembrie, cînd începea periodicul său concediu și cînd putea să-și reia călătoriile spre Hanovra, Göttingen, Bonn, Düsseldorf sau Hamburg. Îl aștepta prietenia lui Joachim și Grimm, a lui Dietrich și a Clarei Schumann, îl aștepta muzica lor și serile de pasionate discuții asupra proaspetelor partituri create; îl aștepta de asemenea căldura casei părintești și a profesorului Marxsen; îl așteptau lucrările de mult începute, cu încleștările și întrebările lor rămase fără răspuns.

Într-unul dintre prelungitele popasuri de la Hamburg — și anume la începutul anului 1858, deci în prima vacanță primită de la curtea din Detmold — Brahms și-a găsit în sfîrșit liniștea lăuntrică pentru a desăvîrși partitura celui dintîi concert al său, *Concertul pentru pian și orchestră în re minor (op. 15)*.

Dacă în primele trei sonate pentru pian (acele „simfonii deghizate" cum le definise Schumann) sau în *Trio-ul în si major* (confesiunea muzicală a anului 1854) s-au putut întrezări remarcabile trăsături ale simfonismului său, în această nouă operă se precizează cu claritate principiile artei și esteticii sale, principii ce nu vor fi dezmințite în nici unul din momentele evoluției ulterioare. Față de lucrările pînă acum create, *Concertul în re minor* se plasează pe o treaptă nouă a artei lui Brahms, cea care anunță complexitatea gîndirii orchestrale de maturitate. În paginile noii partituri nu mai vorbește adolescentul abia desprins de farmecul legendelor natale, acel

Kreisler-junior captivat de universul literaturii romantice şi obsedat cu deosebire de psihologia eroilor lui E.T.A. Hoffmann, ci omul copleşit de problemele grave ale vieţii, ale vieţii sale proprii.

Coloritul nou al muzicii lui Brahms nu poate fi însă despărţit de ceea ce compozitorul trăise cu ani în urmă. Pentru că începuturile acestei lucrări sînt de căutat în realizările anului 1854, anul în care îndemnurile lui Robert Schumann de a se încumeta să scrie o simfonie deveniseră obsedante şi în care el ascultase pentru prima dată *Simfonia a IX-a* de Beethoven (dirijată de Ferdinand Heller, la Köln). Se pare că acest ultim eveniment biografic a fost impulsul hotărîtor către exprimarea orchestrală. Sub vraja celei din urmă simfonii beethoveniene — şi în special a primei ei părţi, cu învolburarea şi vehemenţa ei unică — au prins contururi primele idei ale unei simfonii în *re* minor (tonalitatea modelului inspirator), mai întîi la Köln, oraşul de pe malurile Rhinului din imediata vecinătate a Bonn-ului lui Beethoven, apoi la Düsseldorf, în ambianţa muzicală a geniului lui Schumann. Mereu întreruptă, mereu modificată, muzica acestei prime lucrări orchestrale s-a înfiripat anevoie, de-a lungul a patru ani de mistuitoare strădanii. Ceea ce pornise a fi o simfonie, se transformase după moartea lui Schumann într-o grandioasă sonată pentru două piane, pentru ca la începutul anului 1858 să-şi găsească desăvîrşirea sub forma intermediară dintre simfonie şi concert, formă care va stîrni atîtea comentarii ostile şi care va descumpăni atît de mult elanurile tînărului ei creator.

Ce a adus nou această lucrare? Ce a nemulţumit publicul adunat în sala Gewandhaus, la 27 ianuarie 1859, cînd a avut loc prima ei audiţie la Leipzig?[1] Ce a putut justifica vociferările şi vulgaritatea fluierăturilor dezlănţuite într-unul din colţurile sălii împotriva muzicii lui Brahms, care, alături de pian şi de dirijorul Julius Rietz[2], continua să trăiască zbuciumul pe care încercase să-l comunice semenilor săi pe calea sunetelor? În primul rînd derogarea de la spectaculos, adică tocmai de la ceea ce publicul perioadei romantice iubea mai mult. Într-o vreme în care bravura tehnică îşi spunea cu autoritate cuvîntul, creaţia lui Brahms decepţionează prin lipsa obişnuitei străluciri concertante exterioare. Pianistul nu-şi mai putea demonstra calităţile tehnicii sale, pentru că partida lui nu mai era învestită cu atribute care să-i favorizeze virtuozitatea şi nici nu mai domina — prin dimensiuni sau sonoritate — ansamblul orchestral.

În al doilea rînd, nici melodismul nu-şi mai afirma rolul lui principal pe întreaga desfăşurare a muzicii, fiind supus cu desăvîrşire, ca şi virtuozitatea instrumentală, acelui unic şi neînduplecat ţel: reliefarea ideii. Forţa melodică continuă să existe — şi Brahms nu o va ocoli niciodată — dar ea licăreşte timid printre momentele aspre, întunecate ale primei părţi, pentru a se impune apoi treptat în ansamblul mijloacelor de expresie, pe măsura cuceririi echilibrului.

---

[1] Prima audiţie absolută a *Concertului în re minor* a avut loc la Hanovra, la 22 ianuarie 1859, în interpretarea lui Brahms (solist) şi a lui Joachim (dirijor).

[2] Julius Rietz — dirijor la opera din Leipzig şi la Singakademie, între 1847—1860.

Trăsături inovatoare se impun de la prima pagină a concertului, odată cu tragismul vehement, aproape sălbatic, care nu are corespondent în debutul vreuneia din creațiile concertante anterioare. Respectînd principiile arhitecturii tradiționale, Brahms și-a permis, de-a lungul lucrării, numeroase derogări de la tiparele clasice. Un exemplu ilustrativ în acest sens este felul în care a conceput expoziția formei de sonată din prima mișcare (Maestoso), cu fizionomia ei atît de neobișnuită. Ca dimensiune, ea ocupă a cincea parte din întreaga durată a lucrării ; ca fond expresiv, procesul conflictual este prezentat prin intermediul unor masive grupuri tematice, sugerînd fiecare nuanțe de intensitate ale unor simțăminte specific romantice (ca revolta, dezamăgirea, nostalgia și, foarte învăluit, speranța) ; ca exprimare, Brahms nu mai atribuie instrumentului solist rolul de a prelua materialul muzical expus de orchestră, așa cum era în modelele genului. Tema cu care debutează pianul — după zguduitoarea confesiune orchestrală — este nouă, proprie lui, purtînd o idee secundară, povestitoare, idee care își va împleti cu discreție cursul în tumultuoasa muzică a prologului. Melodia lui sună trist, reținut, ca o durere adîncă. De altfel, toate intervențiile pianului, din întreaga desfășurare a expoziției, vor rămîne expresia momentelor lirice, dar pe desfășurarea lor se va înfiripa treptat și intonațiile unui semnal ciclic — un adevărat „memento" beethovenian — semnal ce va fi purtat de glasurile instrumentelor de suflat pînă la rezonanțe eroice (atribuite cornilor). Forța semnificației lui va străbate și în mișcarea următoare (Adagio, în *re* major), una dintre cele mai lente pagini ale creației brahmsiene. De data aceasta, preludierea orchestrală nu mai este zbuciumată. Ea aduce un sentiment de împăcare, de liniște, sentiment pe care Brahms a căutat să-l precizeze și prin cuvintele scrise pe partitura primei ediții a concertului : *„Benedictus qui venit in nomine Domine"*. Nu poate fi vorba de o contemplație romantică, sau de o nocturnă, așa cum majoritatea comentatorilor interpretează fondul acestei părți mediane. Întreaga lui muzică vibrează de un profund simțămînt religios (cum de altfel indică și titlul citat), simțămînt trăit în cadrul naturii mărețe de către un gînditor romantic. Desigur că moartea lui Schumann nu poate fi străină de substanța acestei pagini muzicale, după cum nu va fi străină nici de conținutul *Requiemului German* pe care Brahms îl va crea în deceniul următor. Ca și în prima parte a concertului, pianul nu repetă firul melodic expus de orchestră, ci îl continuă prin mijloace expresive proprii, conturînd — uneori stins, alteori răsunător — tabloul deplinei păci sufletești. Desfășurată pe două secțiuni, cu același material muzical, dar cu pronunțate amplificări expresive în episodul al doilea, muzica meditativului Adagio se stinge în aceleași unduiri melodice pe care s-a înfiripat.

Privite în ansamblul lucrării, simțămintele pioase ale părții mediane par a fi fost calea pe care compozitorul și-a condus gîndirea către concluzia impetuos stenică a lucrării (partea a III-a, Allegro non Troppo, în *re* minor). O melodie ascendentă, pornită la pian pe o formulă ritmică sincopată, cu rol intermediar între tema refren și tema de bază a tehnicii cu variații, străbate întreaga mișcare. Ceea ce caracterizează tratarea ei, în dialogul sau împletirea cu ansam-

blul orchestral, în transfigurările abia perceptibile, în înlănţuirile contrapunctice sau în alternanţa cu scurtele episoade muzicale noi intercalate (cuplete), este o deplină simplitate şi o deosebită vervă improvizatorică. Avîntul melodic concentrează cele mai variate nuanţe ale fericirii, din care nu lipsesc momentele de umor (măs. 226-235), de pasionat lirism (fragmentul „con passione" al pianului; cadenţa cu indicaţia „Quasi Fantasia") sau de înălţătoare contemplaţie a naturii, moment în care răsună din nou vechea chemare a cornilor (episodul următor cadenţei „Quasi Fantasia"). Contrastînd cu substanţa primelor părţi, Finalul întruchipează o glorificare a vieţii, a aspiraţiilor înalte şi a încrederii în împlinirea lor.

„Un strălucitor şi incontestabil fiasco" — acestea sînt cuvintele pe care Brahms le scrie lui Joachim la Hanovra, în ziua imediat următoare concertului de la Leipzig. „Către sfîrşit, descrie el, vreo trei mîini au încercat să aplaude timid, dar peste acestea s-a auzit din toate părţile un şuierat care interzicea asemenea manifestare... Sentimentul vag de dezamăgire şi de gol pe care l-am simţit pe moment s-a risipit din clipa în care am ascultat *Simfonia în do major* de Haydn şi *Ruinele Athenei (*de Beethoven, n.a.). În ciuda celor întîmplate, concertul va place într-o zi..." [1], mai adaugă compozitorul, încrezător în biruinţa artei sale. Într-adevăr, cîţiva ani mai tîrziu, publicul din Leipzig va aplauda îndelung răscolitoarea creaţie brahmsiană, dar pînă atunci protestele împotriva felului nou în care Brahms concepea genul concertant nu au întîrziat să se manifeste şi în presă: „Domnul Brahms a conceput partida pianului acestui concert cît mai neinteresant posibil, fără o tratare instrumentală, fără nimic ingenios sau gingaş în pasaje. Şi chiar dacă uneori apare ceva care promite vreun efect strălucitor, acesta este imediat strivit şi înăbuşit sub crusta groasă a acompaniamentului orchestral" — scria Edward Bernsdorf în cronica sa din „Signale", imediat după audierea concertului. „De altfel — îşi continua el ideea — Domnul Brahms este un pianist care nu se poate ridica la nivelul tehnic al cerinţelor zilelor noastre" [2]. Este, desigur, vorba de o afirmaţie care contrazice consideraţiile făcute de Robert Schumann asupra pianisticii lui Brahms (declarată de el genială în articolul „Drumuri noi"), pianistică ce depăşea receptivitatea timpului.

Au existat şi păreri obiective în legătură cu audiţia acestui concert, ca cele publicate în „Neue Zeitschrift für Musik":

„Apreciem această operă cu un profund conţinut, drept o mărturie a unei forţe creatoare de o autentică originalitate poetică. Faţă de aprecierile defavorabile manifestate de o parte a publicului şi a criticii în presă, considerăm de datoria noastră să luăm apărarea acestei admirabile opere şi să protestăm împotriva lipsei de respect şi de demnitate cu care ea a fost primită" [3].

---

[1] Thomas San-Galli, W. A. *Op. citat*, p. 57.
[2] Ibidem, p. 56.
[3] Thomas San-Galli, W. A. *Op. citat*, p. 56.

Această „autentică originalitate poetică", surprinsă de comentatorul revistei din Leipzig la începutul anului 1859, era desigur singura latură care nu putea fi contestată compozitorului, nici de către cei mai înverşunaţi adversari ai săi. Pentru că oricît de evidentă legătură există între prologul concertului pentru pian de Brahms şi prima parte a *Simfoniei a IX-a* de Beethoven (înrudirea fiind atît exterioară — prin tonalitate, prin concepţia afirmării tematice — dar mai ales interioară, prin patetismul răscolitor comun), prima creaţie concertantă brahmsiană reprezintă una dintre cele mai ferme şi personale atitudini din ansamblul manifestărilor componistice romantice. Dezvoltînd concepţia de realizare a ultimelor concerte beethoveniene, Brahms are meritul de a fi creat un gen concertant nou — acela al simfoniei cu instrument solo obligat — în care contribuţia interpretului solist nu este solicitată decît în măsura în care fondul emoţional o cere (contribuţie care nu exclude intervenţia solistică a altor instrumente, în funcţie de nuanţele expresivităţii). Acest principiu pe care Brahms îl va duce la desăvîrşire în următoarele sale creaţii concertante apare ca o consecinţă directă a intenţiei sale îndrăzneţe de a reda prin genul şi forma concertului instrumental un conţinut dramatic nou, conţinut specifc pînă atunci doar simfoniei sau sonatei.

Dificultăţile pe care Brahms le-a avut în orchestrarea primului său concert au fost deosebit de mari. Căutările chinuitoare pentru a le putea rezolva l-au determinat să se oprească o vreme asupra unor investigaţii în domeniul tehnicii orchestraţiei. Aşa se explică faptul că în îndelungata perioadă în care el a compus *Concertul pentru pian în re minor*, au apărut una după alta cele două *Serenade pentru orchestră (op. 11* şi *op. 16)* [1], lucrări izolate nu numai în ansamblul creaţiei lui Brahms, dar şi în întreaga literatură simfonică romantică. Elaborarea lor reprezintă fără îndoială o nouă etapă de studiu a compozitorului, în necontenita sa muncă autodidactică.

La alegerea acestui gen aparţinînd unei epoci trecute a contribuit în mare parte şi practica de la curtea din Detmold, unde divertismentele, casaţiunile sau serenadele lui Mozart şi Haydn erau cu deosebire solicitate în cadrul seratelor muzicale. Răspunzînd acestei preferinţe a curţii, Brahms s-a apropiat treptat de creaţia celor doi mari clasici, pe care nu va înceta să o venereze de-a lungul întregii sale vieţi.

Avînd rădăcini adînci în genurile saloanelor înnobilate de clasici, noile lucrări create de Brahms nu poartă în muzica lor decît spiritul vechilor forme. Fără a se fi îndepărtat de schema tradiţională, compozitorul şi-a imprimat amprenta personalităţii sale în factura fiecărei mişcări din ansamblu : în complexitatea formei de sonată cu trei teme (aşa cum apare în prima parte a ambelor lucrări) ; în ingeniozitatea ritmică a scherzo-urilor (plasate în partea a II-a) [2] ; în poezia mişcărilor lente (partea a III-a) şi în măiestria cu care sînt ţesute,

[1] *Serenada nr. 1 (op. 11) în re major*, desfăşurată în şase părţi ; *Serenada nr. 2 (op. 16) în la major*, în cinci părţi.

[2] *Serenada op. 11* are încă un Scherzo în partea a IV-a (intercalat între Menuet şi Final).

în desfășurarea acestora, formule de ciaconă și passacaglia, atît de caracteristice înclinației sale pentru tehnica variațională; în menuetele arhaice (partea a IV-a) pe care le-a împrospătat în formă sau ritm [1]; în construcția și dimensiunile rondourilor finale, concepute (ca amploare) simetrice cu primele părți.

De tipul divertimentului baroc se îndepărtează în special cea de a doua Serenadă, care — prin arhitectura formei concentrate — pare mai apropiată de genul sinfoniettei. Această lucrare prezintă unele particularități demne de relevat în ceea ce privește coloritul ei sonor. Folosind cu predilecție compartimentul violelor și al suflătorilor de lemn în ambianța orchestrală (din care lipsesc cu desăvîrșire viorile), muzica ei poartă cu mult mai pregnant rezonanțe ale poeziei nordice, caracteristice stilului brahmsian, în comparație cu muzica primei *Serenade*, menținută voit în sonorități pastorale, specifice modelelor vieneze.

Göttingen

În perioada aceasta a primelor lucrări pentru orchestră, muzica vocală continua să atragă pana compozitorului, așa cum se va întîmpla de altfel pe parcursul întregii sale vieți.

Un prim mănunchi de cîntece, publicate, fără număr de opus, la sfîrșitul anului 1858, sub titlul *Cîntece populare pentru copii*, a fost rodul unor însorite zile petrecute de Brahms la Göttingen, orașul în care trăia și activa Julius-Otto Grimm ca director de muzică și conducător al Asociației muzicale „Cecilia". Localitatea, vestită pentru tradiția ei universitară, îi era binecunoscută și se înscrie în biografia sa cu rol determinant asupra creației. Dacă în vara anului 1853, cînd vizitase pe Joachim, în perioada studiilor sale, fusese entuziasmat de pulsul tineresc al vieții studențești și culesese din repertoriul ei melodii (care vor inspira mai tîrziu luminoasa muzică a *Uverturii „Academica"*), în vacanța anului 1858, care adunase în căminul familiei Grimm întreg grupul de muzicieni legați de amintirea lui Schumann, semnificația momentului biografic apare și mai importantă.

O primă mărturie o înscriu cele 14 *Cîntece populare pentru copii* desprinse de Brahms dintr-o culegere întocmită de Kretzchner și prelucrate de el (pentru voce și pian) pentru copiii Schumann. Cunoscutele personaje ale basmelor de largă circulație populară (Vînătorul din pădure, Frumoasa din pădurea adormită, Omulețul de nisip) figurează în cuprinsul textelor lor, alături de cîntece de gen (Cîntec de leagăn, Noaptea de Crăciun) sau de mici piese cu eroi din lumea viețuitoarelor (Privighetoarea, Găina) și a florilor (Floricică de mă-

---

[1] În ceea ce privește forma — în prima *Serenadă, în re major*, se succed două menuete fără trio; în ceea ce privește ritmul — în cea de a doua, *în la major*, dansul se desfășoară în măsura 6/4 (spre deosebire de tipul tradițional de 3/4).

cieș, Trandafiraș sălbatic). Armonizarea lor e simplă, urmărind cu oarecare intenție de plasticizare acțiunile povestirilor naive. Dragostea compozitorului pentru cîntecul popular german, afirmată din anii adolescenței lui și mărturisită în primele realizări (în sonatele pentru pian, în liedurile op. 7) încep să se manifeste din ce în ce mai viguros și să-i marcheze gîndirea muzicală. Atras de antologii și culegeri de versuri și cîntece populare, Brahms va căuta și va desprinde necontenit din sursa folclorică idei și remarcabile soluții stilistice.

În al doilea rînd, vacanța petrecută la Göttingen în anul 1858 a lăsat urme în creația lui Brahms și datorită unor noi sentimente. În zilele ei senine s-a înfiripat dragostea compozitorului pentru Agathe Siebold, fiica unuia dintre profesorii universității locale, mereu prezentă în cercul muzical grupat în jurul soților Grimm. Pentru vocea ei de soprană pe care Joachim o compara adesori cu sunetul viorii sale Amati, a compus Brahms lied după lied, mărturisindu-și dragostea. Timidă la început (în liedurile *La fereastră, Iubitei, Serenadă, Nostalgie*, toate pe texte de cîntece populare, publicate sub titlul *8 cîntece și romanțe, op. 14)*, dragostea lui Brahms devine pasionată în liedul *Sărutul*, pe versurile de Holty (primul din cele 5 *poeme, op. 19)*.

Deznodămîntul acestei iubiri a fost trist. În dorința sa de a rămîne liber și credincios doar idealului său artistic, compozitorul nu s-a putut decide pentru o căsătorie pe care Agathe și familia ei ar fi dorit-o. În liedurile *Despărțire, În depărtare, Către o harfă eoliană (op. 19, nr. 2, 3 și 5)* — primele două pe versurile lui Uhland, ultimul inspirat de un poem de Mörike — în duetele pentru soprană și contra-altă intitulate *Drumul dragostei (op. 20 — nr. 1* și *2)* răzbate din ce în ce mai mult tristețea sentimentului neîmplinit.

Este greu de fixat o ierarhie în ceea ce privește frumusețea liedurilor create de Brahms, după cum este greu de ales un exemplu din multitudinea modelelor de măiestrie pe care acestea le prezintă, pentru a putea sprijini pe el motivația unei caracterizări. Walter Niemann consideră că aprecierile asupra liedurilor brahmsiene nici nu se pot face decît sub o privire de ansamblu a lor, modalitate pe care de altfel a și aplicat-o în lucrarea sa despre viața și opera lui Brahms. Referindu-ne la suita de lieduri în care compozitorul își cîntă dragostea pentru Agathe Siebold, se poate totuși stabili o trăsătură care va apare permanent în întreg drumul creației sale. Este tendința de generalizare a sentimentului propriu, arzător sau resemnat. Din acest punct de vedere, Brahms se plasează în istoria liedului ca un direct continuator al lui Schubert, a cărui creație o va cunoaște în profunzime cîțiva ani mai tîrziu, în cursul anilor 1862—1863, odată cu primul popas făcut la Viena. În spiritul unui lirism de clasică semnificație a răsunat și răsună muzica liedurilor inspirate de Agathe Siebold, dintre care se detașează *An eine Aeolsharfe* (Către o harfă eoliană) prin complexitatea formei lui (două episoade melodice pregătite de introduceri în stil recitativ) ca și prin dramatizarea limbajului armonic.

Amintirea iubirii din vara anului 1858 va dăinui mult timp în sufletul celor doi tineri, despărțiți în iarna anului 1859, fără să se mai fi revăzut vreodată. Iată ce notează în acest sens Agathe Siebold în amintirile ei (din rîndul cărora scriitorul Emil Michelmann a publicat o parte în anul 1930), amintiri pe care autoarea le-a scris din decență și discreție la persoana a treia: „Amintirea marii ei iubiri pentru tînărul om, și a acelor zile de demult înaripate de poezie și vrajă nu s-au șters niciodată din sufletul ei. Nemuritoarele sale creații au rămas întotdeauna bucuria vieții ei. El și-a întrecut fără încetare propria sa glorie, devenind din ce în ce mai însemnat. Și pentru că — așa cum se întîmplă cu orice geniu — el aparținea omenirii, ea a reușit încetul cu încetul să înțeleagă dreptul lui de a rupe lanțurile ce amenințau să-l zăgăzuiască în viață. A înțeles, astfel, că în pofida puternicei ei iubiri, nu ar fi putut avea niciodată un cămin alături de el"[1].

În ceea ce îl privește pe Brahms, se pare că hotărîrea sa de a nu se căsători cu Agathe Siebold se datorește în primul rînd insuccesului pe care l-a avut *Concertul* său *pentru pian în re major* la prima lui audiție de la Leipzig. Pentru că numele unui compozitor, a cărui lucrare fusese primită cu ostilitate în sala Gewandhaus, nu mai constituia o garanție pentru editori, chiar dacă asupra lui mai dăinuia încă aureola înflăcăratelor aprecieri făcute de Robert Schumann. De asemenea nici perspectiva unui post de prestigiu la Hamburg, la care continua să aspire, nu mai putea surîde unui artist respins de primul for al verdictelor muzicale. Descumpănit în speranțele sale și mult prea mîndru pentru a putea trece cu ușurință peste consecințele eșecului suferit, Brahms a fost nevoit să hotărască despărțirea de Agathe. Legătura care e de făcut între această decizie a sa și căderea primului său *Concert* o confirmă relatările poetului Joseph Wiktor Widmann, căruia Brahms îi va face mărturisiri referitoare la viața sa singuratică: „Am pierdut momentul de a mă căsători — i-a declarat el. De cîte ori am dorit acest lucru, nu aș fi putut oferi unei femei o situație așa cum se cuvine. Iar atunci cînd am dorit cel mai mult să mă căsătoresc, lucrările mele erau fluierate în sălile de concert sau în cel mai bun caz primite cu răceală de gheață. Eu puteam suporta cu dîrzenie asemenea înfrîngeri, pentru că eram conștient de valoarea lor și știam că într-o bună zi totul se va schimba. De aceea, cînd reintram în camera mea solitară după asemenea insuccese, reușeam să nu fiu deprimat. Dimpotrivă. Dar dacă în astfel de momente ar fi trebuit să mă înfățișez în fața soției mele și să răspund privirilor ei întrebătoare ce s-ar fi îndreptat spre mine: «iar nu a fost nimic» — aceasta nu aș fi putut-o suporta. Pentru că oricît de mult ar iubi o femeie pe un artist, care este soțul ei, și oricît de mult ar crede în el, ea nu poate păstra în adîncul sufletului ei aceeași deplină încredere în victoria lui finală. Și dacă, pînă la urmă, ea ar mai fi încercat să mă și consoleze... O, Doamne: compătimirea soției față de insuccesele soțului ... Nu! Nici nu vreau să mă gîndesc ce iad ar

[1] Rostand, Claude. *Op citat*, vol. I, p. 233.

fi putut fi pentru mine, cel puţin după felul în care ştiu că sînt construit"[1]. Dar peste această mărturie de mîndrie şi tendinţă de a-şi apăra libertatea împotriva impulsurilor sentimentale, Brahms va păstra mult timp în amintirea sa imaginea tinerei fete din Göttingen. Numele ei va stărui într-un motiv dintr-o lucrare compusă cinci ani mai tîrziu (în *Sextetul pentru coarde op. 36*, partea I), iar amintirea tristă a despărţirii de ea va pluti în muzica liedului *Scrisoarea iubitei (op. 47, nr. 5)*, publicat zece ani mai tîrziu.

Hamburg

Amărăciunea pricinuită de primul eşec public şi despărţirea de Agathe Siebold au umbrit viaţa lui Brahms la începutul anului 1859. Cîteva satisfacţii s-au ivit la Hamburg: la 24 martie i s-a aplaudat frenetic concertul respins la Leipzig, iar cîteva zile mai tîrziu, la 28 martie — *Serenada pentru orchestră în re major*, dirijată de Joachim. Ovaţiile cu care publicul hamburghez a primit creaţia tînărului compozitor desprins din mijlocul lui, dar mai ales elogiile apărute în presa locală („Hamburger Nachrichten") sau în cea berlineză („Neue Berliner Musikzeitung") despre valoarea noilor lucrări brahmsiene au însemnat o binemeritată replică dată aprecierilor derutante înscrise în cronicile de la Leipzig.

Ceea ce a constituit însă un impuls hotărîtor în evoluţia compozitorului atît de mult discutat în presa muzicală germană, a fost alcătuirea unei formaţii corale de femei la Hamburg, formaţie căreia el i-a dăruit, pe parcursul următorilor ani, cea mai importantă parte a activităţii sale ca organizator, dirijor şi compozitor.

Acest nou capitol din biografia lui Brahms, care a deschis şi a pregătit drumul către creaţia uneia dintre cele mai importante pagini ale literaturii vocal-simfonice universale — *Requiemul German* — îşi are începuturile în primăvara anului 1859. Este perioada de vacanţă a angajatului de la Detmold, cînd el se stabileşte într-o locuinţă retrasă de la marginea estică a oraşului (cartierul Hamm), de unde se va desprinde doar pentru a-şi vizita părinţii şi a-şi îndruma elevii. Printre aceştia au figurat două surori muziciene (Friedchen şi Thusnelda Wagner), al căror talent şi muzicalitate în interpretarea duetelor vocale i-au stimulat şi i-au făcut mai uşor suportabilă munca didactică. La acest cuplu de cîntăreţe s-au alăturat, pe rînd, noi şi noi voci, ajungîndu-se curînd la o formaţie corală ce va înscrie în viaţa muzicală a Hamburgului o îndelungată şi remarcabilă activitate. Un „statut" (în cuprinsul căruia erau fixate obligaţiile ce reveneau coristelor şi conducătorului lor) şi o insignă în formă de trifoi pe frunzele căruia erau repartizate iniţialele H.F.C. (Hamburgischer Frauenchor) în jurul literei B (Brahms) au pecetluit iniţiativa, rămînînd mărturia seriozităţii şi a elanului ce au însufleţit-o.

[1] Thomas San-Galli, W. A. *Op. citat*, p. 57—58.

Debutul public al noii formații corale a avut loc la 6 iunie 1859, debut semnalat de presa locală ca unul dintre evenimentele artistice de seamă ale vremii. Tot ca evenimente au fost comentate și primele audiții ale creațiilor corale compuse și integrate de Brahms în programul de concert: *Ave Maria, O, bone Jesu* și *Adoramus Te, Christe*. Prima lucrare (*Ave Maria* — pentru cor de femei cu acompaniament de orchestră și orgă) va apare înregistrată în lista de opusuri cu numărul 12, ultimele două fiind publicate șapte ani mai tîrziu (în 1866) în grupul de *„3 coruri sacre" pentru voci de femei, op.* 37 (cel de-al treilea imn sacru, compus ulterior, purtînd titlul *Regina Coeli*).

Din corespondența purtată cu Joachim, se desprinde faptul că obligația compozitorului de a presta serviciul la curtea de la Detmold începuse să devină o povară în această perioadă de entuziastă activitate dirijorală și creatoare realizată în vacanțele de la Hamburg. Așa se explică faptul că după lunile de toamnă și de iarnă ale anului 1859 — perioadă în care Brahms a continuat să-și îndeplinească îndatoririle contractate — a urmat demisia sa din postul de muzician al curții princiare.

Ceea ce se impune a fi subliniat în acest moment al biografiei sale — cel al încetării unei scurte cariere de muzician de curte — este marea importanță pe care a prezentat-o ucenicia făcută în domeniul artei corale, în calitate de dirijor al ansamblului ce funcționa la castel. Rezultat direct al acestei activități rămîne un important număr de lucrări corale (dintre care unele terminate, iar altele schițate și desăvîrșite ulterior), majoritatea fiind mărturia unor îndelungate exerciții de perfecționare a scriiturii polifonice vocale. Asemenea celor două *Serenade*, care apar ca rezultat al strădaniilor compozitorului pentru a-și însuși limbajul orchestral, lucrările corale ale acestei perioade se înscriu în sfera studiilor autodidactice îndreptate spre aprofundarea literaturii clasice corale, din rîndurile căreia creația polifoniștilor franco-flamanzi, a lui Palestrina, Schütz, Händel și Bach, i-a fost neprețuit model. Pornite dintr-o obligație profesională, compozițiile corale se impun cu rol precumpănitor în realizările anilor trăiți la Detmold, constituind experiența pe care s-a sprijinit apoi elogiata măiestrie a lucrărilor dedicate corului din Hamburg.

Din prima categorie de lucrări — cea compusă pentru formația de la Detmold — se detașează, ca frumusețe și complexitate, muzica *Cîntecului funebru (Begräbnisgesang — op. 13)*, creat în toamna anului 1858. Este o lucrare pentru cor mixt și instrumente de suflat (în *do* minor și tempo di marcia funebre), inspirată de textul unei poezii arhaice religioase [1]). Prima audiție — la Hamburg la data de 2 decembrie 1859 — a însemnat unul dintre cele mai categorice succese de sală și de presă ale începuturilor componistice brahmsiene. Cronicile concertului (în special cea a lui Philipp Spitta) au deschis un nou val de interes pentru creația compozitorului în rîndurile muzicienilor din contemporaneitate.

---

[1] Textul a fost desprins de Brahms dintr-o culegere de imnuri germane, făcută de Michael Weisse în secolul al XVI-lea.

Privită în desfășurarea cronologică a creației lui Brahms, muzica *Cîntecului funebru* a anului 1858 reprezintă un prim model de sinteză între tradiția și modernitatea stilului polifonic coral și dezvăluie, mai mult decît oricare dintre lucrările corale aparținînd acestei perioade, latura particulară a spiritualității nordice, proprie compozitorului. În această viziune sintetizatoare, lucrarea poate fi socotită ca o verigă a drumului de căutări din permanenta sa muncă de autodesăvîrșire și ca un punct de plecare pentru concepția viitoarelor lucrări vocal-simfonice cu conținut funebru, așa cum vor fi *Requiemul German* și *Cantata „Nänie"*.

Se poate stabili, pe considerentele biografice date, o strînsă legătură între cele două activități prestate de Brahms la sfîrșitul deceniului al șaselea — cea de la Detmold și cea de la Hamburg — ambele gravitînd în jurul artei corale, pe plan dirijoral și componistic. Pe această interacțiune de manifestări se înscriu compoziții de variat conținut emoțional, compoziții ce au contribuit la îmbogățirea valoroasei tradiții și literaturi corale romantice.

Cîntecele Mariei (Marienlieder, op. 22), compuse pentru corul de femei din Hamburg, vor fi ulterior concepute de Brahms pentru cor mixt, apărînd ca prima lucrare corală în stil „à cappella" din lista de opusuri. Muzica celor șapte piese miniaturale ce alcătuiesc grupul op. 22 i-a fost inspirată de textele unor povestiri creștine medievale despre viața Fecioarei Maria, povestiri cu largă circulație în ținutul nord-germanic. Coloritul legendar popular, care a imprimat personajului biblic vădite trăsături de laicizare, apare determinant în concepția muzicii, desfășurată pe simplitate melodică (simplitate specifică vechilor cîntece epice) și pe o ritmică predominant vioaie (cu excepția pieselor nr. 5 și 6 — în mișcările poco adagio și poco lento).

La 19 septembrie 1859, înainte de ultima plecare a compozitorului la curtea de la Detmold, cîteva din cele șapte *Cîntece ale Mariei* au răsunat în concertul formației hamburgheze din impunătoarea biserică Sf. Petru, întărind — prin impresionantul lor ecou în presă — hotărîrea lui Brahms de a se elibera de obligațiile ce-i îngrădeau libertatea creatoare.

Tot pentru corul de femei din Hamburg au fost compuse în vara anului 1859 și cele *4 Cîntece pentru cor de femei, doi corni și harpă (op. 17)*, de variată substanță emoțională: liric, primul cîntec — inspirat din versurile lui Ruperti *(Răsună cîntec de harpă)*; meditativ — cel de al doilea *(Cîntecul clown-ului*, pe un text desprins din „Noaptea regilor" de Shakespeare); pastoral — al treilea *(Grădinarul* — după Eichendorff); epic — ultimul *(Cîntecul lui Fingal*, după un poem de Ossian, în traducerea lui Herder). De data aceasta, mișcarea lentă este cea care predomină de-a lungul celor patru miniaturi corale (înlocuită doar într-a treia piesă cu un allegretto), în timp ce acompaniamentul harpei (în special în prima piesă) și al cornilor, învăluie cu melancolie simțămintele exprimate în partida vocală.

În cîteva cîntece din grupul *12 Cîntece și romanțe pentru cor de femei à cappella (op. 44)*, compuse în cea mai mare parte tot la Hamburg și în aceeași perioadă, Brahms se inspiră din poezii ce portre-

tizează femeia, aşa cum au surprins-o Chamisso (Morărița), Uhland (Călugărița) sau Wilhelm Müller (Logodnica). Coloritul melancolic, caracteristic cîntecelor din grupul op. 17, străbate şi în aceste douăsprezece piese corale, de la prima pagină *(Cîntec de iubire)* pînă la ultima *(Noapte de martie)*, ca o rezonanță a sentimentelor ce se degajă din majoritatea modelelor populare în care este cîntată dragostea şi frumusețea naturii.

Influențe ale liricii populare străbat şi în cele *Trei cîntece pentru cor mixt à cappella (op. 42)*, lieduri corale inspirate din versurile unor poeți reprezentativi pentru valorificarea fondului folcloric: *Serenada* (pe un poem de Clemens Brentano), *Vineta* (legenda unui oraş scufundat, versificată de Wilhelm Müller) şi *Cîntecul funebru al lui Dartula* (după poemul lui Ossian, desprins din antologia *Stimmen der Völker* a lui Herder).

Îndrăgostit de poezia populară, de farmecul legendelor ei, Brahms s-a manifestat permanent şi ca un credincios protestant, pentru care lectura de fiecare seară a Bibliei devenise o necesitate spirituală. Astfel, în cursul anilor 1859—1860, în care începe să se afirme creația corală, apar şi primele lucrări izvorîte din educația sa religioasă protestantă: *Psalmul al XIII-lea pentru cor de femei pe trei voci şi orgă sau pian (op. 27)*, căruia i-au urmat cele două *Motete pentru cor mixt à cappella (op. 29)* şi *Cîntecul sacru pentru cor mixt şi orgă sau pian (op. 30)*.

În stilul à cappella, inaugurat de Brahms în prima versiune a corurilor *Cîntecele Mariei*, sînt compuse doar cele două *Motete pentru cor mixt la cinci voci*. Primul, inspirat de textul unui imn protestant datînd din secolul al XVI-lea, este conceput în spiritul muzicii lui Bach, atît ca formă (Coral şi Fugă), cît şi ca elaborare polifonică. Aportul brahmsian apare însă în inventivitatea prelucrării motivelor (preluate din Coral) de-a lungul muzicii din Fugă. Cel de-al doilea Motet, inspirat de versetul al 12-lea al Psalmului LI, se remarcă printr-o tratare mai liberă a vocilor, cu deosebire în Fuga finală (Allegro), care contrastează cu mişcarea lentă a celor trei secțiuni anterioare (andante — andante espressivo — andante) şi cu scriitura acestora, menținută voit în sobrietatea stilului de tradiție.

Concepția stilistică severă domină şi muzica celorlalte două lucrări religioase *(Psalmul al XIII-lea* şi *Cîntecul Sacru)*, concepție corespunzătoare esteticii protestante. Dar peste sobrietatea polifoniei vocale şi peste exprimarea arhaică adecvată fondului biblic (în *Psalm)* şi textului lui Paul Flemming, datînd din prima jumătate a secolului al XVII-lea (în *Cîntecul Sacru)* pot fi observate evidente emancipări în tratarea partidei instrumentale (orgă sau pian).

Comentatorii creației lui Brahms nu au reuşit să fixeze cu rigurozitate cronologia tuturor lucrărilor vocale aparținînd acestei perioade ce precede stabilirea lui Brahms la Viena, prezentîndu-le fie după caracterul lor (religioase sau profane), fie după ordinea publicării şi înscrierii lor în lista de opusuri. Cert este că de-a lungul

celor zece ani care preced creaţia *Requiemului German*, realizările corale brahmsiene — de diversă destinaţie sau componenţă a glasurilor — au alternat, constituind mărturia unor neîncetate experimente în domeniul artei polifonice vocale.

Variaţia pe o temă

Faţă de anii începuturilor (anii pribegiilor cu Remenyi, anii prieteniei cu Joachim şi Schumann, anii sonatelor pentru pian şi ai primelor lieduri), perioada de la Detmold nu este decît aparent deosebită. Aceeaşi viaţă de pribeag, cu popasuri la Düsseldorf, Hanovra, Detmold, Göttingen sau Hamburg, aceiaşi prieteni, aceeaşi sete de desăvîrşire, aceeaşi putere de muncă. În cursul vieţii lui Brahms nu survine decît un nume nou — cel al Agathei —, o anumită linişte materială şi o intensă satisfacţie artistică dobîndită alături de ansamblul său coral din Hamburg.

În creaţie, îndreptarea sa către muzica orchestrală şi cea corală înseamnă o categorică cucerire, dar cuprinderea ariei lor nu-l desprind de făgaşul muzicii de cameră, în care va rămîne ancorat de-a lungul întregii sale vieţi.

Constant se dovedeşte şi în cultivarea tradiţionalei tehnici a variaţiei pe o temă. Afirmată în părţile lente ale primelor sonate (op. 1 şi 2) şi în cele 16 variaţii pentru pian pe o temă de Schumann grupate în op. 9, arta temei cu variaţii se impune cu deosebită forţă în această etapă a evoluţiei lui Brahms, etapă imediat următoare morţii lui Schumann. Mărturii în acest sens apar una după alta : *Variaţii pe o temă originală (op. 21, nr. 1) ; Variaţii pe o temă maghiară (op. 21, nr. 2) ; Variaţii pe o temă de Schumann (op. 23) şi pe o temă de Händel (op. 24)* — toate pentru pian. Şi în acest domeniu, al unei tehnici componistice de veche tradiţie, Brahms are meritul de a fi adus o specifică prospeţime, merit ce a fost recunoscut pînă şi de cei mai înverşunaţi adversari ai artei sale, printre care şi Hugo Wolf, atît de talentatul maestru al miniaturii vocale din cea de a doua jumătate a secolului al XIX-lea şi totodată un atît de pătimaş critic anti-brahmsian.

Legătura cu trecutul, cu simţămintele trăite în preajma suferinţei şi morţii lui Schumann o fac *Variaţiile, op. 23* (pentru pian la patru mîini). În această lucrare Brahms foloseşte o temă creată de Robert Schumann în perioada primelor sale crize de rătăcire, temă pe care compozitorul bolnav susţinea că i-a fost transmisă de Schubert şi Mendelssohn-Bertholdy prin intermediul îngerilor, în noaptea de 17 februarie a anului 1854.

Cele 10 variaţiuni pe această dureroasă amintire muzicală despre sfîrşitul marelui romantic par a îmbina personalităţile celor doi compozitori în ceea ce acestea aveau mai caracteristic : simplitate, nobleţe, sensibilitate poetică. Şi oare faptul că Brahms încredinţează

variaţiile sale — inspirate de tema celui pe care îl omagia — unui cuplu de interpreţi (lucrarea e concepută pentru pian la patru mîini) nu poate fi tălmăcit ca o discretă intenţie de a marca legătura dintre aspiraţiile lor comune? Lucrarea a impresionat de la început, atît prin aluzia ei programatică, cît şi prin măiestria realizării ei. Drumul de la conturul temei schumanniene (în *mi bemol* major) pînă la profunzimea ultimei ei variaţii (un marş funebru în aceeaşi tonalitate) este o demonstraţie de cursivitate a gîndirii muzicale, în pofida tendinţei de secţionare prin care se manifestă forma. Sentimentul de duioşie domină şi conduce cursul transfigurărilor muzicale făcînd arareori loc accentelor de forţă (variaţia a 6-a şi a 9-a) şi învăluind cu nobleţe momentele funebre (variaţia a 4-a şi a 10-a). Intensitatea acestui sentiment dominant imprimă şi atenuarea contrastului clasic dintre variaţiuni, care par a se pregăti şi a se împlini una pe alta (aşa cum prezintă relaţia dintre variaţia a 2-a şi a 3-a, dintre variaţia a 8-a şi a 9-a). Se face remarcată şi o îndepărtare de la originea tematică (variaţia a 5-a), dar ideea muzicală inspiratoare („Geister Thema") este reluată cu amplificată expresie în variaţia a 6-a şi citată dureros în finalul lucrării. Caracterul de marş funebru al ultimei variaţii reliefează sensul programatic al creaţiei lui Brahms, întregind profunzimea unui nobil omagiu artistic.

Din corespondenţa purtată cu Joachim sau din însemnările elevilor lui Brahms (dintre care cele ale lui Gustav Jener au rămas consemnate în studiul *Johannes Brahms ca om, profesor şi artist)* pot fi desprinse cîteva dintre principiile pe care s-a sprijinit măiestria sa variaţională, principii pe care le-a cultivat şi dezvoltat necontenit, pînă la culmea pe care o va atinge în finalul *Simfoniei a IV-a*. Brahms atrăgea atenţia asupra importanţei pe care o are alegerea temei de bază, în desfăşurarea căreia trebuie întrezăriţi germenii viitoarelor ipostaze ale unei gîndiri muzicale. Importantă considera a fi şi realizarea vocii din bas, ca permanent ghid şi element de control al fanteziei creatoare. Cu condiţia de a urmări cu perseverenţă „atingerea unui ţel", arta variaţiei pe o temă însemna pentru Brahms forma ce putea reuni cel mai strîns şi mai organic imaginaţia şi bogăţia sentimentelor unui compozitor.

Asemenea reflexii transmise de discipoli şi de prieteni — pentru că Brahms, spre deosebire de contemporanii săi romantici, nu a lăsat nici o formulare teoretică asupra esteticii şi principiilor sale de creaţie — se găsesc cu evidenţă reflectate în cele două serii de variaţii pentru pian *(Variaţiuni pe o temă originală* şi *Variaţiuni pe o temă ungară)* grupate în numărul de *opus 21*. Plasarea lor în lista de creaţie înaintea *Variaţiunilor pe o temă de Schumann* s-a datorat anului de publicare (1861) în care Brahms termină şi *Variaţiunile op. 23* (al căror subiect obsedase compozitorul din anul 1856), dar pe care le va publica doi ani mai tîrziu, în anul 1863.

În *Variaţiunile pe o temă originală (op. 21, nr. 1)*, dualitatea clasic-romantică a stilului brahmsian se impune cu deosebire. Clasic prin alegerea formei, prin limpezimea construcţiei ei, prin logica dezvoltătoare şi prin finalitate, Brahms se dovedeşte romantic în substanţa muzicii şi cu deosebire în limbajul ei. Tema generatoare pă-

rășește simetria clasică, desfășurîndu-se pe două fraze a nouă măsuri fiecare și diversificîndu-se pînă la estompare, iar complexitatea armoniei (var. a 8-a), a ritmicii (var. a 3-a), ca și sonoritățile orchestrale (var. a 9-a), sau coloritul fantastic (var. a 10-a) și popular (var. a 11-a) plasează concepția creației în rîndul modernității romantice.

În *Variațiunile pe o temă ungară (op. 21, nr. 2)* se manifestă o altă trăsătură care va marca frecvent creația lui Brahms, cea a legăturii cu intonațiile și ritmurile ungare, pe care le cunoscuse încă din anii copilăriei. Mai întîi în localurile Hamburgului în care cînta alături de tatăl său, localuri în care răsunau și cîntece ale refugiaților politici unguri; mai tîrziu — prin intermediul lui Eduard Remenyi. Fusese sălbatic de atrăgătoare această muzică atît pentru micul pianist, cît și pentru compozitorul plecat la drumeție alături de violonistul ungur, în vara anului 1853.

Cele 13 variații pe melodia ungară dezvăluie din nou inventivitatea ritmică (alternarea măsurilor de 3/4 cu cele de 4/4, conducînd uneori la o impresie de asimetrie). De semnalat este faptul că Brahms, asemenea lui Franz Liszt — contemporanul său de origine ungară— a cunoscut și a valorificat în paginile creației sale doar elemente ale muzicii ungare orășenești, o muzică transmisă din generație în generație de tarafurile de lăutari. Fără să fi putut pătrunde în adîncimea folclorului autentic, el are meritul de a fi captat în tehnica scriiturii tradiționale specificul inflexiunilor improvizatorice și pulsul capricios al ritmicii unei muzici de o originală vibrație. Acest merit, care poate fi surprins în cursul Variațiilor op. 21 nr. 2 și cu deosebire în finalul lucrării (fragmentul următor variației a 13-a, conceput în spiritul unui avîntat ciardaș) se va afirma în numeroase pagini ale muzicii de cameră și în întreg șirul de „Dansuri ungare" pe care compozitorul le va publica în anul 1869.

Coloritul muzicii ungare se insinuează și în următorul grup de variații pentru pian *„pe o temă de Händel (op. 24),* compuse de Brahms în anul 1861 și publicate în 1862, lucrare plasată de comentatori printre cele mai de preț realizări ale genului, considerînd întreaga literatură pianistică.

Într-adevăr, mănunchiul de variații op. 24 este o lucrare deosebit de reprezentativă pentru concepția de creație brahmsiană, concepție pe cît de puternic înrădăcinată în tradiție, pe atît de viguros original manifestată în substanță și soluții stilistice. Legătura cu tradiția o realizează de la bun început forma variației pe o temă, formă în care și-au încercat fantezia creatoare generații întregi de compozitori, de la virginaliștii englezi ai secolului al XVI-lea pînă la monumentala artă beethoveniană; legătura cu tradiția o face, direct și omagial, însăși tema inspiratoare (temă desprinsă din *Suita în si bemol major* din al treilea caiet de *Lessons* compus de Händel la Londra, în anul 1733) [1]. Suflul novator al lucrării îl aduc sonoritățile orchestrale, simfonice, ale țesăturii pianistice, îl aduc culorile înveșmîntării armonice și cursul ritmic capricios sau echivoc care imprimă

[1] Editura Peters, caiet III, p. 6.

lucrării un caracter de permanentă diversitate, în pofida faptului că tonalitatea temei (*si bemol* major) se menţine de-a lungul lucrării, cedînd doar pasager locul tonalităţii omonime minore (variaţia a 5-a, a 6-a şi a 13-a) sau relativei ei minore (variaţia 21-a). Prospeţime imprimă gradaţia dinamică a desfăşurării variaţiilor, încoronate de impunătoarea Fugă finală (cu subiect exprimat prin primele patru note ale temei händeliene) şi cu deosebire elementele culese din stilul lăutăresc ungar în spiritul unui preludiu de ciardaş (variaţia a 13-a) sau a unui dezlănţuit dans ţigănesc (variaţia a 14-a). Gîndirea lui Händel — compozitorul care a construit şi el în cadrul suitei sale cinci variaţii pe această temă — este prezentată de-a lungul celor 25 de variaţii compuse de Brahms. Dar vibraţia amplă a muzicii händeliene este mereu învăluită de sensibilitatea şi graiul brahmsian, de farmecul poetic al muzicii lui (variaţiile 5 şi 6, 11 şi 12, 20 şi 21). Ceea ce leagă cele două concepţii componistice, despărţite de mai bine de un secol, este desigur impresionanta sinceritate artistică, atitudine pe care s-a construit necontenit împletirea dintre vechi şi nou din şirul neîntrerupt al marilor contribuţii.

Muzica de cameră

Cînd Brahms eliberat de slujba de la Detmold şi-a stabilit sediul la Hamburg — era la începutul anului 1860 — dorinţa de a se statornici în preajma familiei sale părea uşor de realizat. Prestigiul pe care îl dobîndise în viaţa muzicală a Germaniei îi îndreptăţeau speranţele de a ocupa postul de director al societăţii filarmonice hamburgheze, post pe care vîrstnicul Wilhelm Grund se hotărîse să-l părăsească. Cu această năzuinţă în suflet a trăit şi a creat Brahms între anii 1860—1862, ani în care muzicienii şi autorităţile oraşului său natal nu au luat nici o hotărîre oficială în legătură cu personalitatea ce urma să continue activitatea lui Grund.

Rodul acestor ani de încrezătoare aşteptare a fost inestimabil : un prim Sextet pentru instrumente cu coarde şi trei Cvartete cu pian (singurele ce figurează în lista opusurilor brahmsiene).

Sextetul pentru instrumente cu coarde (2 viori, 2 viole şi 2 violoncele) *în si bemol major (op. 18)*, început în ambianţa de la Detmold şi terminat la Hamburg în vara anului 1860, ocupă un loc deosebit în ansamblul creaţiei camerale din deceniul afirmării lui Brahms (1853—1863). Faţă de muzica învolburată de frămîntări a *Sonatelor pentru pian* sau a *Trio-ului în si major* — lucrări anterioare — ca şi faţă de cea a *Cvartetelor cu pian* ce îi va urma îndeaproape, muzica *Sextetului, op. 18* este pătrunsă în întreaga ei desfăşurare de spiritul limpezimii clasice. Asemenea celor două *Serenade pentru orchestră* compuse la Detmold sub influenţa lui Haydn şi Mozart, ce ocupau primul loc în repertoriul formaţiei instrumentale de la curtea princiară,

primul Sextet compus de Brahms apare ca rezultat imediat al contactului cu echilibrul gîndirii marilor clasici. La seninătatea muzicii au contribuit desigur și noile condiții de viață, de echilibru material și sufletesc. Dacă în ambianța detmoldeză Brahms nu a avut la dispoziție formații ce ar fi putut ajuta afirmarea geniului său (dispunînd doar de un cor de amatori și de o orchestră restrînsă); dacă obligațiile sale de profesor de pian al curții nu i-au dat satisfacții asemănătoare celor recente de la Hamburg, perioada trăită la castelul de la Detmold i-a dăruit în schimb o deplină liniște morală, un climat care a putut favoriza desăvîrșirea erudiției sale muzicale și literare. Pe bună dreptate, crearea *Sextetului în si bemol major* este considerată de Walter Niemann drept „fructul proaspăt al interiorizării de la Detmold", interpretare cu deosebit accent pus pe climatul sufletesc. Un climat sufletesc cu totul altul decît cel în care au fost compuse primele Sonate, primul Trio și mai ales primul Concert. Din ceea ce a fost pînă atunci caracteristic romantismului lui Brahms, se menține doar latura visătoare, învăluită de data aceasta de un senin suflu primăvăratic. Zbuciumul lăuntric, atît de intens altădată, face loc unei viziuni luminoase asupra vieții — pe cît de poetică în unele pagini ale partiturii, pe atît de exuberantă în altele.

Trăsături de seninătate se impun din prima parte a lucrării (Allegro non troppo), o formă de sonată în care confruntările dintre idei și demarcațiile dintre secțiunile ei apar atenuate. Principiul contrastului și al contururilor delimitate nu este urmărit nici în cea de a doua parte (Andante ma moderato), concepută în tehnica temei cu variațiuni, mereu prezentă în realizările acestei perioade. Este cu totul remarcabilă legătura organică dintre cele șase variațiuni, succesiunea lor fiind condusă în același spirit de continuitate care a caracterizat și înlănțuirea tematică din expoziția primei părți. Primul contrast pregnant al lucrării este marcat de izbucnirea energică a Scherzo-ului (Allegro molto), a cărui veselie, cu robuste rezonanțe populare, devine și mai antrenantă în Trio (Animato) și nezăgăzuită în Coda (Piu animato). Este un scherzo clasic, cu totul deosebit de evocările fantastice întretăiate de lirism în secțiunile lor mediane (îmbinare ce particularizează în general concepția scherzo-urilor brahmsiene). Substanța lui este stenică, înviorătoare, caracter ce se menține cu constanță de-a lungul celor trei secțiuni ale formei.

Factura clasică se impune și în Final (Poco Allegreto e grazioso) ca și principiul desfășurării curgătoare a ideilor muzicale, principiu ce domină forma de rondo în care este turnată muzica lui. Între diferitele apariții ale temei refren, cupletele se integrează organic, doar primul dintre acestea (pornit pe măsura 71) imprimînd elemente de contrast interior prin formula ritmică de bază cu care înfruntă insistent prezența refrenului, contrast ce creează o tendință de sinteză între forma de rondo și cea de sonată.

Dacă *Sextetul în si bemol major* („Sextetul primăverii", cum a fost plastic denumit de primii lui comentatori) nu a adus elemente noi în evoluția genului, el a adus în schimb o totală transformare în reacția publicului față de creația brahmsiană. Pentru că această lucrare — menținută de compozitor în zona concepției clasice cu vă-

dită intenţie de zăgăzuire a spiritului său romantic — a fost prima categorică izbîndă din rîndul lucrărilor sale de amploare. Se impune a fi amintit faptul că atît *Trio-ul în si major* (1854), cît şi *Concertul pentru pian în re minor* (1859) au fost lucrări uluitor de inovatoare, lucrări ce au impresionat o bună parte dintre muzicienii timpului, dar care au trebuit să aştepte îndelung aplauzele publicului şi care au dezlănţuit opinii contradictorii asupra talentului lui Brahms. Pînă la recunoaşterea deplină şi definitivă a acestui talent, *Sextetul în si bemol major* rămîne creaţia care marchează de la cea dintîi audiţie primul mare succes de public şi de presă al compozitorului. Brahms însuşi a preţuit clasica puritate a acestei lucrări, preţuire confirmată şi de faptul că asupra ei nu a mai revenit prin versiuni noi, aşa cum s-a întîmplat cu numeroase compoziţii de amploare aparţinînd tinereţii. De altfel, nici Joseph Joachim şi nici Clara Schumann — muzicienii pe care Brahms obişnuia să-i consulte înainte de a-şi lansa o nouă creaţie — nu au intervenit cu vreo corectură în manuscrisul ei, considerînd-o de la prima lectură de o măiestrie desăvîrşită.

Succesul pe care primele audiţii ale *Sextetului* de Brahms l-a obţinut pe rînd în faţa publicului din Hanovra (20 octombrie 1860), din Leipzig (27 noiembrie 1860), din Hamburg (4 ianuarie 1861) apare, cu atît mai categoric cu cît, în primăvara anului 1860, numele compozitorului fusese implicat într-o polemică estetică de presă, polemică ce i-a creat o atmosferă ostilă în multe dintre centrele muzicale germane. Este vorba de celebrul manifest întocmit şi semnat de Brahms şi Joachim ca un protest împotriva „noii şcoli germane de compoziţie" de la Weimar. Este cunoscut faptul că între principiile de creaţie ale compozitorilor germani ai epocii se declanşase un dezacord încă de pe vremea în care trăia Schumann. Disputa părea a fi constructivă, deoarece, pe de o parte, înfloreau tendinţe înnoitoare în rîndurile şcolii lui Liszt, care pleda pentru programatism şi pentru libertatea neîngrădită a formei, pe de altă parte, puritatea muzicii şi a echilibrului ei arhitectonic erau apărate de compozitorii care continuau şi dezvoltau cuceririle tradiţiei. Fiecare direcţie şi-a adus contribuţia ei însemnată în evoluţia componistică şi trecerea timpului a estompat discordanţele aparent violente. Dar în acea vreme, cele două poziţii estetice s-au transformat în puternice conflicte personale creînd o atmosferă de ostilitate de care s-au făcut răspunzători doar adepţii fanatici ai concepţiilor lui Liszt. În numele lor s-a denaturat realitatea în paginile periodicei publicaţii „Neue Zeitschrift für Müsik" din Leipzig, afirmîndu-se că „toţi muzicienii germani de seamă" au recunoscut şi au aderat la principiile noii şcoli germane de compoziţie, principii ce pun baza „muzicii viitorului". [1] Această neîntemeiată declaraţie ca şi denumirea de „Neudeutsche Schule" (noua şcoală germană) conferită curentului de la Weimar condus de un compozitor de origine maghiară şi format în afara graniţelor germane a determi-

---

[1] Niemann, Walter. *Op. citat*, p. 71.

nat pe Brahms şi Joachim să formuleze o replică protestatară [1], care urma a primi avizul muzicienilor ce le împărtăşeau ideile. Dar documentul nu a ajuns să fie întregit cu semnăturile tuturor acestora, intrînd în posesia ziarului „Echo" din Berlin, care l-a publicat la 6 mai 1860 în stadiul lui incomplet, purtînd doar primele patru semnături din rîndul celor angajate. Mai mult decît atît, inserarea lor în ordinea alfabetică a plasat în frunte numele lui Brahms, proiectînd întreaga responsabilitate în primul rînd asupra sa.

De menţionat este faptul că Brahms ar fi dorit să adauge în textul articolului întocmit provizoriu şi anumite precizări (în sensul excluderii lui Wagner şi Berlioz din rîndurile celor cărora le era adresat protestul) şi că apariţia lui, fără corectura plănuită, l-ar fi contrariat la fel de mult ca şi faptul că acesta nu a ajuns să poarte tot şirul semnăturilor angajate. Brahms nu a mai revenit niciodată asupra acestei polemici — de altfel prima şi ultima în care numele lui a fost implicat — lăsînd ca timpul să-şi spună cuvîntul în privinţa muzicii viitorului. El nu a mai protestat nici atunci cînd ostilităţile deveniseră deosebit de grave, aşa cum au fost cu ocazia festivalului de la Zwickau din vara anului 1860 (la împlinirea a 50 de ani de la naşterea lui Robert Schumann), cînd nici unul dintre muzicienii devotaţi memoriei celui comemorat (printre care Joachim, Dietrich, Grimm şi însăşi Clara Schumann) nu au fost invitaţi. Brahms a înţeles să continue lupta începută doar pe tărîm artistic, compunînd şi concertînd fără răgaz, alături de marii săi prieteni. Împreună cu Joachim şi Clara Schumann îşi înfruntă adversarii la Leipzig, în concertul orchestrei Gewandhaus de la 28 noiembrie 1860, dirijat de Carl Reinecke ; împreună cu Clara Schumann susţine la Hamburg un impresionant program de lucrări pentru două piane : *Concertul în do major* de Bach, *Sonata* de Mozart, *Andante şi Variaţiuni* de Schumann. Cu violonistul Ferdinand David şi celistul Carl Davidoff prezintă *Triplul concert* de Beethoven (Hamburg — 7 martie 1861), iar cu Julius Stockhausen, marele interpret de lieduri, prezintă trei reci-

---

[1] „Subsemnaţii urmăresc de multă vreme, cu destulă amărăciune, activitatea unui anumit grup, al cărui organ este «Zeitschrift für Musik» al lui Brendel. Susnumita publicaţie nu încetează să proclame că cei mai mari muzicieni sînt întru totul de acord cu orientarea promovată de coloanele ei ; că aceştia ar recunoaşte în compoziţiile conducătorilor noii direcţii opere de valoare artistică şi că disputa pentru sau contra aşa-numitei «muzici a viitorului» a fost rezolvată în favoarea acestui curent, mai cu seamă în Germania de Nord.

Subsemnaţii consideră de datoria lor să protesteze împotriva unei astfel de denaturări a realităţilor şi să declare că, în ceea ce-i priveşte, nu recunosc principiile susţinute de revista lui Brendel şi nu pot decît să deplîngă şi să condamne operele şefilor şi discipolilor şcolii neo-germane, care nu se mulţumesc să cultive ei înşişi aceste principii, dar pretind să impună aplicarea teoriilor lor noi, lipsite de sens şi contrare naturii însăşi a muzicii, tuturor.

Johannes Brahms
Julius Otto Grimm
Joseph Joachim
Bernard Scholz

taluri consecutive (19, 27 și 30 aprilie 1861) la Hamburg, apoi la Altona, cu un repertoriu în care părea rezumată istoria liedului german și austriac.

Creația sa începe să figureze din ce în ce mai des în programele de concert: *Cîntecele pentru cor de femei, corni și harpă (op. 17)* cuceresc publicul din Hamburg în concertul de la 15 ianuarie 1860; pe cel din Altona — în săptămîna imediat următoare; *Sextetul pentru instrumente cu coarde*, prezentat la Hamburg pentru prima oară la 4 ianuarie 1861, este reluat în aceeași stagiune de patru ori; *Serenada pentru orchestră în la major* i se cîntă la New York, iar *Variațiile pentru pian pe o temă de Händel*, în interpretarea Clarei Schumann, își impun categoric valoarea la Leipzig și Paris.

Aplauzele publicului și elogiile presei au reușit să redreseze echilibrul sufletesc al tînărului Brahms, pe atunci umbrit de consecințele publicării manifestului din primăvara anului 1860. La relaxarea sa spirituală a contribuit în mare măsură și intensa muncă de creație din liniștea locuinței sale din cartierul Hamm al Hamburgului, cartier în care compozitorul își petrecuse vacanțele în perioada detmoldeză și în care își fixase sediul principal la sfîrșitul anului 1860. Acolo a creat, unul după altul, cvartetele pentru instrumente de coarde și pian, ca și primele lieduri din ciclul *Frumoasa Magelona*, ciclul desăvîrșit ulterior și publicat în anul 1865.

În lista creației lui Brahms, în care figurează 24 de lucrări pentru formații de muzică de cameră, se pot număra trei cvartete cu pian, primele două apărînd succesiv, cu numărul de op. 25 și 26, al treilea mult mai tîrziu, cu numărul de op. 60. Cu toate acestea, tocmai ultimul dintre aceste trei cvartete, *Cvartetul în do minor*, este cel pe care Brahms l-a conturat și compus mai devreme. Lucrarea a fost pornită la Düsseldorf în anul 1855, în perioada în care Schumann își trăia ultimul an din viață. Puternicul tragism al muzicii acestei creații dezvăluie zbuciumul sufletesc al compozitorului de 22 de ani, ale cărui sentimente oscilau necruțător între prietenia și dragostea ce o purta Clarei Schumann. Este acea perioadă pe care comentatorii creației lui Brahms o numesc „perioada wertheriană", marcînd astfel dimensiunile frămîntărilor lui sufletești după măsura celor trăite de eroul lui Goethe.

Compozitorul a revenit în repetate rînduri asupra acestei lucrări spontane — în anii 1861, 1868, 1875 — încercînd să-i zăgăzuiască tumultul și asprimile. Dar cu toate retușările aduse ulterior, el nu a reușit să-i imprime echilibrul cu care personalitatea și concepția sa componistică se întregise între timp. În anul 1874, cînd Brahms se va strădui să dea ultima formă acestui *Cvartet*, el va justifica învolburarea muzicii lui unuia dintre cei mai buni prieteni ai anilor tîrzii, lui Theodor Bilroth, cu cuvintele: „Este ilustrarea ultimului capitol despre omul în frac albastru și jacheta galbenă" [1] (referire la portretizarea lui Werther). Legătura făcută între eroul lui Goethe

---

[1] Niemann, Walter. *Op. citat*, p. 237.

și dispoziția sufletească a tînărului Brahms a făcut ca lucrarea să rămînă în istoria muzicii de cameră sub denumirea de *Werther Quartett*.

După informațiile transmise de Joseph Joachim, *Cvartetul, op. 60* a fost conceput inițial în *do diez* minor și ulterior transpus în *do* minor, tonalitate aleasă de compozitor și pentru *Simfonia I*, ale cărei prime schițe datează din aceeași perioadă și a cărei elaborare va dura, de asemenea, timp de două decenii. Înrudire de substanță prezintă însă cu primul concert pentru pian, compus și acesta în perioada „wertheriană", înrudire marcată de debutul neobișnuit de tragic al ambelor lucrări. Brahms va încerca să explice lui Hermann Deiters, în anul 1868, la Bonn, duritatea temei principale din forma de sonată a primei părți: „Imaginează-ți un om care nu are altă alternativă decît să-și pună capăt zilelor..." [1]

Tragismul marchează și următoarea mișcare a *Cvartetului în do minor* — un Scherzo tipic brahmsian, întunecat, misterios, cu viziuni de coșmar — atestînd faptul că primele două părți aparțin aceleiași perioade de creație (perioada „wertheriană"). Dar în mișcările următoare, în Andante și Final, cursul muzicii — pînă acum o năvalnică goană în căutarea unui refugiu — poartă amprenta maturității creatoare, amprenta anilor în care peste suferința trecută s-a așezat înțelepciunea. Muzica părții lente rămîne o sublimă mărturisire de dragoste (melopeea violoncelului, căruia i se alătură pe rînd vioara și viola), dar peste vibrația ei se simte și sentimentul nostalgiei, sentiment comunicat cu nobilă simplitate. Din vechile frămîntări (sugerate de sincopele ce punctează acompaniamentul pianului, de cursul ritmic al temei din secțiunea mediană a formei de lied) nu se detașează decît puritatea vechiului sentiment, intensitatea lui. Scriitura, tratarea celor patru instrumente, dozajul sonorităților ilustrează, pas de pas, experiența suprapusă peste spontaneitatea mărturisirii muzicale făcute în primele două mișcări. Și dacă fondul pasional care a declanșat actul creator a determinat și în ultima parte opțiunea pentru forma de sonată, elementele ei conflictuale apar mult atenuate sub pana maestrului matur. Procesul polifonizării reușește să coordoneze dezbaterea lor și să le zăgăzuiască sensurile depresive, contribuind la realizarea unei concluzii de remarcabil echilibru între datele subiective și frumusețea obiectivă a vieții.

Spre deosebire de *Cvartetul în do minor*, asupra căruia Brahms a revenit în repetate rînduri pînă la versiunea definitivă publicată în anul 1875, celelalte două *Cvartete cu pian (op. 25 și 26)* apar ca realizări ale unei etape bine delimitate din evoluția compozitorului, etapa de desăvîrșire a personalității sale creatoare, împărțită între activitatea de la Detmold și cea de la Hamburg. Este perioada în care stilul său, pînă acum vehement și confesiv, începe să cucerească treptat dimensiuni noi în zone luminate de gîndirea clasică. Pe această tendință de purificare și desăvîrșire a măiestriei, în care li-

---

[1] Ibidem, p. 237.

teratura tradiției muzicale și cîntecul popular și-au grefat puternic influența lor, se înscrie creația cuplului de *Cvartete cu pian op.* 25 și 26.

S-a întîmplat frecvent ca Brahms să compună, ca dintr-o singură respirație, lucrări îngemănate. Primul exemplu este ilustrat de realizarea celor două Serenade pentru orchestră, al doilea — de creația acestor două Cvartete, generate de forța aceluiași impuls. Philipp Spitta (1841—1894) considera că asemenea perechi de lucrări din creația contemporanului său au aspectul unui „atac dublu", în sensul unor rezolvări diferite ale aceluiași conținut, încorporat în cadrul aceluiași gen. O evidentă înrudire marchează asemenea lucrări, atît pe plan expresiv cît și pe plan stilistic, dar fiecare din cele două creații consecutive se conturează ca entitate muzicală bine definită. Pentru că de fiecare dată nu este vorba de o întregire, în sensul unor adaosuri sau amplificări de idei și nici de o depășire a măiestriei afirmate în prima lucrare din cuplu, ci de viziunea nouă a subiectului, viziune proprie unei anumite dispoziții sufletești.

Raportînd această manifestare la cele două *Cvartete cu pian* (terminate de Brahms, succesiv, în anul 1861) se pot desprinde, pentru fiecare, anumite trăsături de particularitate, în cadrele unei concepții comune de creație, concepție în care se stabilește echilibrul între subiectiv și obiectiv, între dramatism și lirism.

Din punctul de vedere al formei, muzica primului *Cvartet* (în *sol minor, op.* 25) se desfășoară pe un curs mai caracteristic. Între prima lui parte (Allegro — în formă de sonată) și cea de a treia mișcare (Andante con moto — în formă de lied mare) se intercalează un „Intermezzo" (Allegro ma non troppo) ce readuce nuanțele clar-obscure ale poeziei nordice, pe care Brahms le părăsise în scherzo-ul clasic al *Sextetului în si bemol major.* Iar finalul — un „Rondo alla zingarese" — prezintă o soluție îndrăzneață și originală nu numai în șirul lucrărilor sale, dar în întreaga literatură cvartetistică ce i-a precedat.

Caracteristic pentru muzica întregului *Cvartet în sol minor* rămîne însă frumusețea inventivității melodice și arta diversificării ei. Această măiestrie se impune de la început, în forma de sonată a primei părți, îmbogățită cu o introducere care — ca și în *Cvartetul în do minor, op. 60* — reprezintă o anticipare expresivă a temei principale. Căi melodice secundare pregătesc desfășurarea celorlalte două teme ale expoziției, contribuind la o neobișnuită bogăție a fondului muzical de bază, trăsătură ce va rămîne mereu caracteristică concepției de construire a formei de sonată brahmsiene.

Contribuții noi aduce și tratarea ritmică a marșului eroic din secțiunea centrală a părții lente, desfășurat în trei timpi (soluție ce va fi remarcabil valorificată în partea a doua a *Requiemului German),* dar mai ales coloritul „alla zingarese" din ultima parte a lucrării.

Exemplul nr. 27 — *Presto (unisono)*



Spiritul improvizator specific muzicii lăutăreşti ungare îşi pune amprenta în desfăşurarea tuturor factorilor stilistici, în inflexiunile melodice capricioase, în alternanţa cursului ritmic (cînd frenetic, cînd pătimaş, cînd elegiac), în construcţia liberă a formei, în plasticitatea sonorităţilor (care realizează imitaţia ţambalului acompaniator în scriitura pianistică). Cu mult haz constată Joachim într-o scrisoare adresată lui Brahms, imediat după lectura acestei ultime părţi a *Cvartetului* : „Tu mi-ai dat o palmă serioasă chiar pe teritoriul meu..." [1] Este o referire la măiestria lui Brahms de a integra specificul lăutăresc ungar în creaţia cultă, măiestrie pe care compozitorii de origine maghiară — printre care Joachim şi chiar marele Liszt — nu reuşiseră pînă atunci să o atingă.

Intonaţii şi ritmuri ale muzicii ungare răzbat şi în finalul *Cvartetului cu pian în la major (op. 26)*, dar prezenţa lor nu mai poartă pregnanţa celor din rondo-ul final al *Cvartetului în sol minor*. Ceea ce caracterizează muzica noii lucrări este tendinţa spre esenţializare a ideilor, spre clasicizare a construcţiei şi exprimării ei. De data aceasta, nu Scherzo-ul (partea a treia) este momentul care poartă cel mai direct amprenta spiritualităţii brahmsiene, ci partea lentă (a doua) — o visătoare nocturnă romantică, turnată în forma clasică de lied. În acest sens, ilustrative sînt cursurile celor două teme ce par a se întregi una pe alta (prima — măs. 1—14, cu indicaţia „esspresivo e dolce" ; a doua — măs. 41—57, cu indicaţia „esspresivo e forte"), ca şi cel al temei din secţiunea centrală a formei de lied. Sînt teme de poetică inspiraţie, în a căror depănare poate fi surprins comentariul unor simţăminte de profundă linişte interioară, reflectînd starea sufletească trăită în lunile de toamnă ale anului 1861, petrecute în izolarea locuinţei sale din cartierul Hamm. Această ipoteză este confirmată, atît prin dedicaţia făcută lucrării („Doamnei dr. Elisabeth Rösing" — gazda sa din această perioadă), cît şi prin datarea manuscrisului ei (octombrie 1861).

Privite în ansamblu, cele trei cvartete cu pian pe care Brahms le-a compus în acea etapă de răspîntie a vieţii (perioada ce precede prima călătorie şi apoi instalarea sa definitivă la Viena) prezintă deosebită importanţă în evoluţia istorică a genului. Pentru că pînă la apariţia lor, formaţia cvartetistică — pian, două viori, violoncel — apăruse destul de rar în literatura muzicii instrumentale de cameră, cîteva izbutite realizări anterioare fiind datorate lui Mozart şi Schumann. Geniul lui Mozart a imprimat ansamblului o remarcabilă unitate expresivă (ilustrativ în acest sens fiind cu deosebire *Cvartetul în sol minor, K. V. 478)*, concepţie pe care se înscrie şi unicul *Cvartet cu pian în mi bemol major, op. 47* din lista creaţiei lui Schumann [2]. Brahms are meritul de a fi contribuit în continuare la desăvîrşirea genului cameral încredinţat celor două tipuri de instrumente — pian şi coarde — prin caracteristica sa concentrare asupra ideaticei şi asu-

---

[1] Thomas San-Galli, W. A. *Op. citat*, p. 76.

[2] În creaţia lui Schumann mai figurează un Cvartet cu pian (în do minor) compus la 19 ani, lucrare căreia compozitorul nu i-a dat număr de opus.

pra unității expresive. Ca și în cazul genului concertant, scriitura și registrația instrumentală nu urmărește decît relieful ideilor, orice efect exterior (de colorație sau de virtuozitate tehnică) fiind sacrificat. Chiar atunci cînd apare o relativă independență a uneia din vocile cvartetului (în momente expozitive, în cuplete) sau a uneia din partidele sonore (cum este cea a instrumentelor cu coarde în Intermezzo din *Cvartetul în sol minor* sau cea din concepția coralelor din finalul *Cvartetului în do minor*), modalitatea sonoră este indisolubil integrată în principiul unității de acțiune. Cultivarea timbrurilor catifelate (reliefuri melodice încredințate violoncelului, violei) se înscrie — ca și în viziunea orchestrală brahmsiană — în rîndul trăsăturilor de specifică spiritualitate, contribuind la variația și forța emoțională a discursului cvartetistic, discurs în care vioara și pianul continuă să strălucească prin natura lor timbrală și prin cuprinderea lor registrală.

În toamna anului 1861 au loc primele audiții ale *Cvartetelor op. 25* și *26*: la Hamburg (la 16 noiembrie) a celui *în sol minor*; la Hanovra, al *Cvartetului în la major* (informații asupra acestui ultim eveniment existînd doar în corespondența purtată de Brahms cu Albert Dietrich, dar fără precizarea exactă a datei). Ceea ce se poate desprinde din comentariile vremii este în legătură cu un mai mare succes al primului *Cvartet*, succes datorat desigur melodismului lui generos și vervei finale. Privit din perspectiva secolului nostru, cel de-al doilea *Cvartet* din lista opusurilor brahmsiene *(în la major)* prezintă atributele unui plus de valoare componistică, prin rezolvarea remarcabilă a problemelor de echilibru al formei și prin concizia expresei. Din acest punct de vedere poate fi considerat ca o treaptă către concepția de conciziune a „muzicii viitorului", o muzică pe care presa din Leipzig o prezicea numai în lumina libertăților cultivate de școala de la Weimar. Și totuși Arnold Schönberg, compozitorul secolului XX care a pornit în creație sub influența artei wagneriene, dar care pe parcursul carierei sale didactice s-a dovedit a fi un bun cunoscător și admirator al contribuțiilor lui Brahms, a preferat partitura *Cvartetului în sol minor*, căreia i-a făcut și o versiune orchestrală pe care a prezentat-o și editat-o la New York în anul 1932.

Ultima iarnă petrecută de Brahms la Hamburg (începutul anului 1862) este o etapă de intensă muncă artistică. Pianistul concertează neobosit (la Hamburg, Hanovra, Münster [1], Celle, Oldenburg [2]); dirijorul continuă să se manifeste pasionat în fruntea corului feminin hamburghez; compozitorul se împarte între desăvîrșirea unor lucrări întrerupte și pornirea unor creații noi, răspunzînd mereu necesității de a fixa prin sunete universul gîndirii sale.

O mare parte din realizările acestei perioade aparțin muzicii vocale, ca rezultat direct al atmosferei trăite în mijlocul familiei Rösing, în locuința situată la o depărtare de „jumătate de oră de oraș"

[1] La Münster se instalase în ultimii doi ani familia Grimm, după ce părăsise orașul Göttingen.

[2] La Oldenburg se mutase (de la Bonn) Albert Dietrich.

(așa cum precizează însuși compozitorul într-o scrisoare de invitație adresată lui Albert Dietrich). Acolo, în deplină izolare a camerei sale din pavilionul plasat în mijlocul grădinii, aveau loc prelungite seri de muzică vocală (cvartete și duete), de care maestrul vîrstnic își va aminti mereu cu duioșie. Un mănunchi de duete (op. 28) și altul de cvartete vocale (op. 31) apar ca o primă ilustrare a climatului artistic trăit de Brahms în acest ultim an de viețuire la Hamburg.

Pentru grupul de *Duete, op. 28*, cuprinzînd patru cîntece pentru contraltă și bariton (cu acompaniament de pian), compozitorul a desprins texte cu subiecte ce se referă la psihologia a două personaje, tratîndu-le din perspectiva a două planuri muzicale : un vis de iubire neîmplinit în primul cîntec — *Die Nonne und der Ritter* (Călugărița și cavalerul), inspirat de un poem al lui Eichendorff ; un dialog vioi între doi tineri care se despart, în următorul lied — *Von der Thür* (În fața porții), preluat dintr-un vechi text popular german ; meditațiile poetice culese din poezia lui Goethe *Es rauschet das Wasser* (Murmură apa), inspiră al treilea cîntec, contrastînd cu subiectul de rafinat umor *Der Jäger und sein Liebchen* (Vînătorul și drăguța lui) al versurilor lui Hoffmann von Fallersleben, în ultima piesă a grupului. Varietatea și alternanța dintre caracterul și mișcările celor patru duete vocale favorizează posibilitatea interpretării lor succesive în recitaluri, ceea ce se pare a nu fi fost străin de intenția compozitorului.

Un remarcabil precedent al grupului *op. 28* au fost cele trei duete pentru voce de sopranä și contraltă, înregistrate ca *op. 20*. Primele două, inspirate din versurile populare culese de Herder în *Stimmen der Völker* și purtînd același titlu : *Weg der Liebe* (Drumul dragostei) au fost compuse de Brahms în perioada despărțirii de Agathe Siebold, în timp ce al treilea duet — *Die Meere* (Mările) nu are sursă poetică cunoscută. Sînt cîntece simple, gîndite pentru practica accesibilă vocilor obișnuite (Hausmusik), ceea ce a condus la o imediată și largă popularitate a lor.

Seria cvartetelor vocale create de Brahms este deschisă de *grupul op. 31* (pentru soprană, contraltă, tenor și bas). Poezia lui Goethe (*Wechsellied zum Tanze*) în care este descrisă conversația dintre două perechi de dansatori (prima de „indiferenți", a doua de „îndrăgostiți"), a oferit compozitorului ideea unui cvartet în care muzica să fie atribuită vocilor în cuplu (contraltă-bas ; soprană-tenor), voci reunite doar în strofa finală. Atmosfera de dans animă și muzica ultimului cvartet al grupului (*op. 31, nr. 3*) pe versuri populare, sursă care inspiră și liedul *Neckereien* („Tachinării", *op. 31, nr. 2*), în care se fac din nou remarcate trăsături de umor.

În același lanț de miniaturi vocale compuse de Brahms în această perioadă se înscriu pe rînd și liedurile *grupate în op. 47* (5 lieduri) și *op. 48* (7 lieduri). Dintre poeții contemporani de care Brahms s-a apropiat, Georg Daumer pare a fi oferit cel mai des afinități laturii sale lirice. Pe versurile lui sînt create primele două lieduri ale opusului 47 (*Botschaft* — Mesajul ; *Liebesglut* — Văpaia dragostei), celelalte trei ilustrînd pe rînd legătura compozitorului cu sursa populară (*Sonntag* — Duminica) ; cu textele vechi (*O, liebliche*

Wangen — O, adorabili obraji — pe versuri de Paul Flemming); cu gîndirea lui Goethe (Die *Liebende schreibt* — Scrisoarea iubitei, unul dintre liedurie de confesiune a dragostei sale pentru Agathe Siebold). Goethe îi inspiră și al cincilea cîntec din grupul op. 48 (*Trost in Tränen* — Mîngîiere în lacrimi), grup dominat de inspirația populară (nr. 1, 2, 3, 4, și 6), și încheiat cu liedul *Herbstgefühl* (Simțămînt în toamnă — *op. 48, nr. 7)*, pe versurile lui A. F. Schack, în ale cărui conținut nostalgic compozitorul își recunoaște propriile simțăminte.

Poezia cultă sau populară, epică sau lirică este o prezență mereu vie în creația lui Brahms, lista opus-urilor sale apărînd ca un șirag de miniaturi, întrerupt periodic de lucrări de amploare. Cîntecul simplu, strofic, îl ademenește fără încetare. Dar se ivește în acești ultimi ani de viețuire la Hamburg și ideea unei povestiri țesute de-a lungul a mai multor cîntece, ceea ce compozitorul va relata în *Romanțele Magelonei, op. 33.*

Povestea medievală despre nobilul cavaler Pierre de Provence și dragostea lui pentru frumoasa Magelona vrăjise fantezia copilului Brahms în vacanța anului 1847, petrecută la Winsen. Ea se afla în paginile cărților de basme și aventuri cavalerești cu care părăsise Hamburgul, în cuprinsul uneia din răspînditele *Volksbücher*, publicate de G. O. Marbach în anul 1838. Este o legendă de largă și îndelungată circulație în Franța, cu începuturi care datează de la sfîrșitul secolului al XII-lea, moment în care trubadurul Bernard de Triviis (în ortografia modernă : Bernard de Trèves) o poetizase. Adoptată ulterior în proză (sec. XIV—XV), povestirea a apărut în variate versiuni, atît în limba franceză, cît și în limbile în care a fost pe rînd tradusă (italiană, spaniolă, portugheză, norvegiană, rusă). Din anul 1483, este semnalată și prima traducere în limba germană, dar versiunea pe care Marbach o culege și o publică în anul 1838 era de dată mai recentă — anume din anul 1661. Două secole mai tîrziu, în 1861, Brahms va începe transpunerea în muzică a vechii legende, dar el nu se va inspira din textul îndrăgit în adolescență (cel publicat de Marbach), ci va fi atras de cel semnat de Ludwig Tieck (în versiunea publicată în 1812). Pentru că, în desfășurarea povestirii fantastice, poetul german intercalase 17 poeme ilustrative ale sentimentelor trăite de cei doi eroi, idee cu totul corespunzătoare concepției de creație brahmsiene, axată pe trăire interioară și nu pe derulare programatică. Pe 15 din cele 17 poeme, Brahms a compus o suită de evocatoare lieduri, dar spre deosebire de pregnantul colorit mediteranean, menținut în poetizarea lui Tieck, muzica lui Brahms, învăluită de farmecul clar-obscur al viziunii sale nordice, pare a atesta forța generalizatoare a mitului provençal. Și spre deosebire de concepția romantică asupra tehnicii muzicale de ciclicitate, muzica suitei de lieduri brahmsiene nu urmărește personajele, acțiunile sau simțămintele lor prin motive, teme sau armonii rememorabile. Brahms se inspiră cu fidelitate din șirul poemelor lui Tieck, dar pentru el pretextul literar nu reprezintă decît sursa declanșatoare a unei înlănțuiri de sentimente. Romantismul și mijloacele sale de exprimare se dovedesc și din acest punct de vedere neinfluențate de modelele

preexistente, acestea avînd implicații în actul creator doar în măsura corespondenței lor cu sensibilitatea compozitorului.

De ce *Romanțele Magelonei* îl reprezintă pe Brahms, creatorul de lieduri, deși acestea figurează ca unic exemplar ciclic în șirul neîntrerupt de cîntece ale listei sale de opus-uri ? [1] Pentru că în succesiunea celor 15 miniaturi sînt concentrate cele mai caracteristice trăsături ale creației sale. În sfera conținutului, predilecția compozitorului pentru legendele fantastice, pentru misterul și întunecimile ce învăluie desfășurarea faptelor eroice rămîne una dintre laturile de permanență ale viziunii sale. În al doilea rînd, în legenda Magelonei, compozitorul își regăsește întreaga gamă de elanuri și visuri trăite în copilărie, sentimente care i-au marcat de asemenea șirul realizărilor artistice. Dorul de pribegie, de neprevăzut, în primul cîntec — *Keinen hat es nicht gereut* (Oare cine s-a căit ?) ; de fapte eroice, cavalerești, în cel de al doilea — *Bogen und Pfeil sint gut für den Feind* (Arc și săgeți sînt pentru dușman). Sînt lieduri în care este prezentat primul personaj al dramei legendare, cavalerul Peter, fiul contelui de Provence [2], pornit în pribegie. Îl întovărășesc lăuta, sabia și trei inele prețioase, încredințate de părinți pentru a fi dăruite femeii iubite. Aceasta va fi Magelona, fiica regelui din Neapoli, pentru care el luptă și învinge toți adversarii din vestitele turniruri organizate la curte. Începînd cu liedul nr. 3, muzica lui Brahms vibrează emoționant alături de tinerii îndrăgostiți. La început învăluită de îndoială (liedul nr. 3 : *Sind es Schmerzer, sind es Freuden ?* — E durere ? E bucurie ?) ; dar și de speranță (liedul nr. 4 : *Liebe kam aus fernen Landen* — Dragostea-i din depărtare). Puritatea celui de-al cincilea poem, poemul dragostei împărtășite apropie din nou inspirația lui Brahms de simplitatea intonațiilor populare, pentru ca în al șaselea lied, intensitatea fericirii să atingă punctul culminant : *Wie soll ich die Freude, die Wonne denn tragen ?* (Cum pot îndura atîta bucurie, atîta voluptate ?). Cu următoarea romanță — romanța primului sărut — se încheie șirul primelor cinci poeme de dragoste ale ciclului (nr. 3-7), după care survine nelipsitul obstacol al povestirilor medievale : Magelona este promisă de rege vestitului cavaler Henric și cei doi îndrăgostiți sînt nevoiți să-și apere fericirea prin fugă. În timp ce Magelona își ia rămas-bun doar de la florile grădinii, Peter se desparte cu durere de lăută : *Wir müssen uns trennen, geliebtes Saitenspiel* (Trebuie să ne despărțim, iubită lăută). Un ultim moment senin al primei părți din povestire este cîntat în cel de al nouălea poem : *Rühe, Süssliebchen* (Dormi, iubito) cuvinte tandre cu care este legănat somnul Magelonei pe covorul de flori din întinsul cîmpiei, după o îndelungă goană călare a celor doi eroi fugiți. Cu liedul al zecelea, cursul povestirii se schimbă : intervine fantasticul (corbul ce răpește cele trei inele prețioase, dăruite Magelonei) și elementul dramatic (barca lui Peter, avîntată spre stînca unde zburase pasărea răpitoare, purtată în larg de vîntul neprielnic). Cîntecul

[1] Ciclul celor *4 cîntece severe, op. 121* are unitate tematică, dar o tematică pur filosofică, fără continuitate de acțiune.

[2] În versiunea franceză originală, numele eroului este Pierre de Provence.

lui, pînă acum pasionat și tandru, devine deznădăjduit (*Verzweiflung* — Disperare), tălmăcind spaima în fața mării dezlănțuite și durerea de a se îndepărta din ce în ce mai mult de femeia iubită. Liedurile nr. 11 și 12 par a forma un cuplu de romanțe, prin conținutul lor comun. În primul, Magelona își plînge iubirea pierdută și singurătatea (*Wie schnell verschwindet so Licht als Glanz* — Ce repede apun lumina și strălucirea), iar dincolo de întinsurile mării, în țara în care Peter — răpit de pirați și vîndut sultanului — își trăiește captivitatea, răsună jalnic cîntecul lui (*Müss es eine Trennung geben?* — Să'nsemne asta despărțirea?). În șirul povestirii survine și un intermezzo (liedul nr. 13), intitulat *Sulima*. Este numele fetei de sultan care își cîntă iubirea pentru cavalerul prizonier, iubire care o îndeamnă să-i înlesnească evadarea. Muzica ultimelor două lieduri izvorăște din sentimentul de fericire adus de libertate și de regăsire. Intensitatea speranței (liedul nr. 14: *Wie froh und frisch mein Sinn...* — Cît de vioi și proaspăt îmi e gîndul) readuc coloritul optimist al începutului de ciclu, iar liedul final — un ultim poem de dragoste al suitei — întruchipează sensul etic al legendei medievale (*Treue Liebe dauert lange* — Dăinuiește mult iubirea credincioasă), temă mereu prezentă în literatura și arta secolului romantic.

Privit în ansamblu, ciclul celor 15 miniaturi vocale se prezintă sub forma unui arc muzical, atît pe plan tematic — ultimele lieduri readucînd patosul optimist inițial — cît și pe plan tonal — primul și ultimul lied fiind în tonalitatea *mi bemol major*. Melodismul domină momentele idilice, fie în contururi de nobilă simplitate (liedurile nr. 5, nr. 8), fie construit pe gradată intensitate emotivă (cu deosebire în poemele de dragoste). Contrastul creat între episoadele muzicale conduc la reliefuri psihologice deosebit de pregnante, în sensul plasării unei stări de intensă emotivitate în cadrul unei ambianțe de liniște, sau al unor confesiuni lirice în alternanță cu stări de agitație. Cu remarcabilă și egală contribuție în realizarea tablourilor psihologice intervine suplețea limbajului armonic, ca și cel al cursului ritmic, variat în mișcare, accente și combinații (în succesiune sau în suprapunere). Scriitura pianistică, gîndită cînd simfonic, cînd evocator (sugerînd goana calului, în lied nr. 1; acompaniamentul de lăută în liedurile nr. 3 și 8) își afirmă rolul de transmitere a nuanțelor emoționale sau descriptive în mod egal și inseparabil de partida vocală. Spontaneitatea și varietatea stărilor afective implică deosebita libertate în construcția arhitecturală, fantezia compozitorului creînd pentru fiecare dintre cele 15 piese o formă și o mișcare interioară proprie, pe dimensiuni mai mari (liedurile nr. 6, 14) sau mai restrînse (nr. 7). Această libertate a desfășurării muzicale explică și opțiunea compozitorului pentru titlul de „romanțe" dat liedurilor sale, titlu ce i-a putut îngădui derogări de la concepția echilibrat tripartită sau variat strofică, intrată în tradiție.

Create îndelung (primele șase lieduri în anii 1861—1862, ultimele nouă — (de-a lungul următorilor șase ani) romanțele Magelonei rămîn reprezentative pentru perioada hamburgheză a evoluției lui

Brahms, făcînd parte din lumea visurilor lui de adolescent și ilustrînd romantismul specific creatorului tînăr.

Prima audiție a celor șase lieduri inițial create (nr. 1-6) a avut loc la Hamburg, în cadrul unui concert dat la 4 aprilie 1862, în colaborare cu Julius Stockhausen, cîntărețul căruia ciclul i-a fost ulterior dedicat.

În afară de *Romanțele Magelonei* rămase în lucru, cîteva alte lucrări așteptau să fie puse în partitură de compozitor, în acest an de cumpănă a biografiei sale (anul 1862). Dintre acestea, unele erau doar fragmentar schițate (o simfonie, un requiem) iar altele aproape terminate, așa cum părea să fi fost *Cvintetul de coarde* (în *fa* minor). Muzica lui, de o bogăție melodică impresionantă, va cunoaște o îndelungată metamorfozare a sonorizării, mai întîi sub forma unei sonate pentru două piane, apoi sub forma de cvintet pentru instrumente cu coarde și pian, versiune ce va rămîne definitivă și va fi publicată în anul 1865[1]. Brahms va distruge manuscrisul inițial (cel conceput exclusiv pentru instrumente cu coarde), înscriind lucrarea definitivată în lista de opusuri cu numărul 34 și acordînd importanță doar versiunii de sonată pentru două piane (pe care o va înregistra ca opus 34 b). Ceea ce este deosebit de semnificativ și demn de semnalat este faptul că în anul 1947, Editura „Stainer and Bell" din Londra a publicat o reconstituire a versiunii inițiale (a *Cvintetului pentru instrumente cu coarde)*. Lucrarea, datorată muzicologului englez Sebastian Brown, reflectă interesul mereu crescînd al muzicienilor secolului nostru pentru creația brahmsiană, indiferent dacă aceasta a fost sau nu omologată de compozitor.

În rîndul lucrărilor aflate în șantierul de lucru de la Hamburg din vara anului 1862, figurau și celebrele *Dansuri ungare*, bijuterii miniaturale ce aparțin, ca și romanțele Magelonei, anilor tineri. Pentru că entuziasmul pentru muzica lor își are începutul în copilăria și adolescența compozitorului, în acea perioadă de intensă receptivitate în care ascultase cîntecele refugiaților unguri prin localurile portului natal, după cum aparține și anilor în care le admirase în pasionata interpretare a violonistului Remenyi. Astfel, deși publicate ulterior (primul caiet cuprinzînd zece dansuri — în anul 1869; al doilea caiet cuprinzînd unsprezece — în 1880), locul acestor roade ale inspirației timpurii se impune a fi plasat în rîndul realizărilor de la Hamburg.

Concepute pentru pian la patru mîini, cele *21 de Dansuri ungare* au adus compozitorului o impresionantă și imediată popularitate. Nici una dintre creațiile sale camerale, oricîtă mărturie de geniu ar fi avut și oricît de mult ar fi fost apreciate de interpreți sau cronicari, nu a atins răsunetul și răspîndirea acestor strălucitoare piese instrumentale. Așa cum pentru marea majoritate a melomanilor din lumea întreagă George Enescu rămîne genialul compozitor al *Rapso-*

---

[1] Prezentarea *Cvintetului cu pian, op. 34*, la pag. 124.

diilor Române, cum Maurice Ravel își înscrie numele în rîndurile marelui public de pretutindeni ca autor al celebrului *Bolero*, numele lui Brahms a circulat multă vreme printre iubitorii de muzică ca cel al inspiratului creator de „dansuri ungare". Ceea ce a captivat din primul moment a fost desigur noutatea suflului ritmic, dinamic și agogic, a patosului lor răscolitor și a nestăvilitei lor verve. Bogăția ritmică se desfășoară în cadrul unui stil improvizatoric, construit pe contraste violente între momente viguroase și efuziuni melancolice, între mișcări vertiginoase și episoade tărăgănate, contraste ce sînt deosebit de caracteristice muzicii lăutărești ungare. Asemenea opoziții de conținut și de mișcare, pe care Brahms le-a surprins atît în structura internă a dansurilor exuberante (cum este ceardașul — ex. dansurile nr. 1, 2, 8 și 9), cît și în factura dansurilor de ritual (dansuri de nuntă — ex. dansurile nr. 3 și 10), dau culoare autentică celor 21 de miniaturi pianistice, pe care compozitorul le-a creat fie inspirat de muzica transmisă direct de cîntăreți sau artiști unguri, fie în spiritul acesteia. Binecunoscută este doar proveniența primelor zece dansuri (cu excepția dansului nr. 7) [1], originea celorlalte nefiind identificată pînă acum, fapt ce conduce la ipoteza de a fi fost compuse de fantezia lui Brahms, ipoteză ce se poate sprijini și pe factura tipic brahmsiană a cîtorva dintre ele (ex. dansul nr. 11, 14 și 20).

Cunoscute și aplaudate atît în forma în care au fost inițial concepute (pentru pian la patru mîini) *Dansurile ungare* au circulat și în diferite alte versiuni, cu deosebire în reducția pentru pian la două mîini [2], sau în variantă orchestrală.

Acuzația de plagiat adusă ulterior de Eduard Remenyi lui Brahms rămîne o dureroasă decepție în viața compozitorului, pe cît de receptiv la frumusețile muzicii de diferite surse naționale, pe atît de cinstit în atitudinea sa artistică. Ca o dovadă a probității sale rămîne faptul că Brahms nu le-a integrat de la început în lista opusurilor sale și că a specificat în subtitlul lor faptul că sînt „aranjamente pentru pian". De altfel, în conflictul de presă ce s-a declanșat între partizanii compozitorului și cei ai lui Remenyi, Brahms nu a intervenit cu nici o explicație pentru a se apăra împotriva acuzațiilor gratuit aduse. Meritul său de a fi introdus în muzica cultă particularitățile muzicii lăutărești ungare, într-o epocă în care numai Liszt le valorificase pe plan european, rămîne înscris în istoria muzicii printre contribuțiile deschizătoare de drumuri ale romantismului muzical.

---

[1] Ștefan Lakatos: *„Elemente maghiare în muzica lui Brahms"*. În: *„Studii muzicologice"*, Cluj, 1935, Edit. Muzeul Ardealului.

[2] Primele două caiete din seria *Dansurilor ungare* au fost transcrise de însuși Brahms pentru pian la două mîini; următoarele două caiete — de către Theodor Kircher.

Orchestrarea acestor miniaturi pianistice aparține fie lui Brahms (nr. 2 și 10), fie altor diferiți muzicieni. Pentru cuplul vioară-pian, transcrierea lor se datorește în mare parte lui J. Joachim.

Viena „orașul sfînt al muzicienilor"

În biografia lui Brahms, perioada septembrie 1862 — septembrie 1863 prezintă din nou aspect de punte, de data aceasta legătura stabilindu-se între anii trăiți în Germania și cei ce preced stabilirea sa definitivă la Viena. Este anul de răspîntie a vieții sale, anul de așteptare și justificată speranță în numirea sa la conducerea Asociației filarmonicii din Hamburg. Justificată — pentru că personalitatea sa muzicală își dăduse din plin probele de merite, merite neegalate pînă atunci de nici unul din artiștii orașului nordic. Pianistul concertist își impusese numele din anii copilăriei, dirijorul formației corale hamburgheze înscrisese una din cele mai răsunătoare pagini ale manifestărilor muzicale locale, iar compozitorul se putea mîndri cu lucrări cîntate acum și peste ocean [1]. „Un geniu colosal — un geniu de înălțimea perfecțiunii lui Bach, Beethoven sau Schumann se desăvîrșește în persoana tînărului maestru de la Hamburg" [2] — scria Dr. A. Schübring în încheierea celor cinci consecutive articole de analiză muzicală, făcută de el lucrărilor lui Brahms, articole publicate unul după altul în paginile periodicului din Leipzig „Zeitschrift für Musik" (apărute în primăvara și vara anului 1862). O asemenea argumentă elogiere făcută în cuprinsul unei publicații aservite ideilor școlii de la Weimar a creat o nouă aureolă în jurul numelui lui Brahms, aureolă ce părea să favorizeze alegerea sa în fruntea vieții muzicale din Hamburg. Dar hotărîrea autorităților întîrzia să confirme o asemenea prețuire, ceea ce a decis compozitorul să dea curs unei vechi și arzătoare dorinți de a vizita Viena.

Din corespondența acestei perioade nu se poate deduce cu precizie dacă este vorba de o hotărîre luată de compozitor pentru a-și ușura așteptarea sau dacă el nu a considerat că prezența artei sale în ambianța muzicală vieneză i-ar putea augmenta prestigiul și impulsiona astfel decizia concetățenilor săi. Cert este că Brahms și-a găsit un mîngîietor refugiu în pribegie, ori de cîte ori s-a simțit descumpănit și că arta sa a fost mereu împrospătată de multitudinea impresiilor și sentimentelor trăite în contact cu natura și viața locurilor străbătute.

„Nu știu cît timp voi rămîne acolo" (la Viena — n.a.) — scria Brahms lui Albert Dietrich în ajunul plecării (la 7 septembrie 1862), mereu încrezător în viitoarea sa fixare la Hamburg. „Mă bucur ca un copil" — mărturisea el cu naivă sinceritate la începutul aceleiași scrisori [3], entuziasm ce-i va fi din plin răsplătit. Pentru că Viena, orașul în care viețuise pe rînd Haydn, Mozart și Beethoven, în care

---

[1] La sfîrșitul lunii februarie 1862, *Serenada a II-a pentru orchestră* a avut deosebit succes într-unul din concertele Filarmonicii din New-York (după ce la 27 noiembrie 1855 i se cîntase în marea metropolă americană *Trio în si major* — eveniment amintit la pag. 65.

[2] May, Florence. *Op. citat*, vol. I, p. 276.

[3] Idem, p. 281.

se născuse și murise Schubert, va fi orașul care va deschide larg porțile și „tînărului profet" anunțat cu zece ani în urmă de pana lui Schumann.

Viața muzicală vieneză care l-a întîmpinat în toamna anului 1862, se prezenta, în ramificatele ei manifestări, într-un ritm și o emulație uluitoare chiar pentru un muzician care trăise în centre muzicale ca Hamburg sau Leipzig. În vechea clădire a Operei, plasată lîngă „Kärtnertor"[1] străluceau spectacolele de operă, spectacole în care se perindau soliști de răsunătoare celebritate. Valoarea orchestrei Operei din Viena, care se impusese din anul 1841 și prin cele opt concerte simfonice anual susținute, — manifestări ce au pus bazele concertelor filarmonice — continua să se afirme sub conducerea lui Otto Dessoff, unul dintre străluciții absolvenți ai Conservatorului de la Leipzig. Brahms avusese prilejul să-l cunoască în anul 1853 (în timpul studenției lui Dessoff), an în care articolul „Drumuri noi", semnat de Robert Schumann, declanșase unanim interes pentru arta sa.

Cu aceeași prestanță artistică se impuneau în viața muzicală tradiționalele concerte simfonice ale orchestrei societății „Prietenii muzicii" (Gesellschaft der Musikfreunde, înființată din anul 1813), concerte conduse din anul 1859 de Johann von Herbeck. Manifestările a două mari formații corale vieneze : Singverein (fundată și condusă din anul 1859 de asemenea de Herbeck) și Singakademie (înființată în anul 1858 de Ferdinand Stegmayer)[2] se înscriu la viața de concert a Vienei ca demne continuatoare ale marilor ei tradiții muzicale.

În ceea ce privește muzica de cameră, se impun în primul rînd concertele duminicale din „Vereinsaal", în cadrul cărora se programa cu precădere muzica marilor clasici, alături de cea a primilor romantici — Schubert, Mendelssohn-Bartholdy sau Schumann. Cu recunoscut merit se înscrie în cadrul acestor manifestări camerale activitatea cvartetului Hellmesberger (Hellmesberger-Durst — Heissler-Schlesinger), formație înființată în anul 1849. În persoana lui Joseph Hellmesberger (tatăl), calitatea de violonist conducător al cvartetului ce-i purta numele se adăuga la cea de profesor de vioară a Conservatorului din Viena și la cea de concertmaestru al orchestrei filarmonice.

Din rîndul muzicienilor vienezi, contemporani cu Joseph Hellmesberger, se detașează numele unor cercetători — ca Gustav Nottebohm (profesor de contrapunct la Conservator, autor a numeroase lucrări, printre care valorosul studiu asupra caietelor de schițe aparținînd lui Beethoven) sau Karl Ferdinand Pohl (cercetător al vieții și creației lui Haydn). Alături de aceștia străluceau nume de virtuozi interpreți — ca Rudolf Bibl (organist), Julius Epstein (profesor de pian la Conservator), Carl Tausig (unul dintre marii pianiști ai Vienei, elev

---

[1] Clădirea Operei noi din Viena a fost terminată opt ani mai tîrziu, în anul 1870.

[2] Ferdinand Stegmayer — dirijor și profesor de cor la Conservatorul din Viena, între anii 1853—1863, a cărui apropiată moarte va decide ulterior numirea lui Brahms în postul de conducător al Academiei corale vieneze și stabilirea sa în Austria.

al lui Liszt). Compozitori (ca Friederich Robert Volkmann, Garl Goldmark, Ignaz Brull, Peter Cornelius), cronicari muzicali (Eduard Hanslick, Selman Bagge) şi editori (C. A. Spina — al cărui inestimabil merit rămîne cel de a fi descoperit şi publicat manuscrisele unora din marile creaţii schubertiene) contribuiau prin activitatea lor artistică, didactică sau publicistică la marele prestigiu muzical al metropolei austriece.

Primul contact dintre Brahms şi publicul vienez a fost la 16 noiembrie 1862, cînd i-a fost programat, în cadrul concertelor de muzică de cameră duminicale, *Cvartetul de pian în sol minor*, în interpretarea cvartetului Hellmesberger (la pian compozitorul). Aplaudată entuziast de public, muzica acestei lucrări s-a dovedit a fi depăşit doar înţelegerea unora dintre cronicarii timpului prin îndrăzneala finalului „alla zingarze" : „Nu există nici un precedent[1] şi nu pot fi găsite scuze pentru a fi integrat în muzica de cameră o întreagă mişcare concepută în spiritul unui dans popular" — proclama L. A. Zellner în cronica sa publicată la 21 noiembrie 1862 în „Blätter für Theater Musik". Nuanţa conservatoristă a unei asemenea aprecieri nu a putut influenţa preţuirea cu care muzicienii de seamă ai Vienei au întîmpinat talentul tînărului compozitor de la Hamburg. Definitiv cucerit de profunzimea muzicii sale, cvartetul Hellmesberger îi interpretează şi al doilea *Cvartet cu pian* (în *la* major) în următorul recital susţinut la interval de două săptămîni (la 29 noiembrie 1862), în cadrul căruia Brahms a interpretat *Toccata în fa major* de Bach, *Fantezia în do major* de Schumann şi propriile sale *Variaţiuni pentru pian pe o temă de Händel.* Dintre elogiile presei, detaşăm cuvintele lui Selmar Bagge, cuvinte care au avut meritul de a fi surprins esenţa artei interpretative brahmsiene : „Trebuie să-i aducem laude nu numai pentru impresionanta sa tehnică, dar şi pentru genialul său instinct de interpret, pentru felul său de a cînta care trezeşte impresia unei dezvăluiri directe a compozitorului"[2].

Iar pentru înţelegerea şi cunoaşterea psihologiei interpretului, desprindem cîteva din sentimentele transmise de el părinţilor de la Hamburg : „Ieri am trăit o mare fericire — concertul meu a decurs excelent, întrecînd aşteptările mele. După ce Cvartetul a fost primit cu adevărată simpatie, un extraordinar succes am avut ca pianist. Fiecare piesă a fost mult aplaudată şi impresia mea este că în sală a domnit un real entuziasm... Am cîntat atît de degajat, ca şi cum aş fi făcut-o acasă, faţă de prieteni... Dacă aţi fi fost de faţă să fi văzut atenţia care domnea şi să fi auzit aplauzele ! Sînt foarte mulţumit de a fi dat acest concert...[3] În încheierea scrisorii, Brahms cere, cu aceeaşi constantă speranţă, eventuale noutăţi în legătură cu problema postului vacant de la filarmonica din Hamburg.

---

[1] Cronicarul pare a nu fi cunoscut unele „precedente" din creaţia lui Haydn (Menuetul „Allegretto alla Zingarese" din *Cvartetul op. 20, nr. 4,* şi finalul „All ongrese" din *Trio-ul în sol major).*

[2] Rostand, Claude. *Op. citat,* vol. I, p. 348.

[3] Thomas San-Galli, W. A. *Op. citat,* p. 84.

Categoric succes de sală și presă au obținut și cele două *Serenade pentru orchestră*, prima — în interpretarea Orchestrei Societății „Prietenii muzicii", dirijată de Herbeck, a doua — în cea a Orchestrei filarmonice, sub bagheta lui Dessoff. „Dacă vreunul dintre tinerii compozitori are dreptul de a nu fi trecut cu vederea, acesta este desigur Johannes Brahms" — scrie Eduard Hanslick în cronica sa asupra concertului de muzică contemporană din 8 martie 1863 în care fusese integrată și *Serenada în la major* de Brahms. „El ni s-a dezvăluit, prin lucrările pînă acum prezentate, ca o independentă și originală personalitate, ca un autentic și bine organizat talent, ca un artist care merge cu pași neobosiți și conștienți către maturitate și măiestrie" [1].

Publicul vienez are prilejul să aplaude și frumusețea liedurilor brahmsiene, interpretate de cîntăreața Marie Wilt în concertul din 6 ianuarie 1863, în cadrul căruia compozitorul își prezintă *Sonata pentru pian în fa minor* și cînd se dovedește din nou — așa cum atestă cronicile presei vieneze — un interpret de elită al muzicii lui Bach (*Fantezia cromatică* și *Fugă*), Beethoven (*Variațiunile în do major*), Schumann (*Sonata în fa diez minor*) și Schubert (muzica unuia din popularele sale marșuri pentru pian prin care Brahms a înțeles să răspundă aplauzelor primite). Demn de semnalat este faptul că în răstimpul celor opt luni cît a durat primul său popas în capitala austriacă, Brahms a avut revelația creației schubertiene, o creație pe care nici profesorii săi de la Hamburg și nici contactul cu viața muzicală a Germaniei nu i-au dezvăluit-o în deplina ei valoare. Cu nedezmințita sa sete de cunoaștere și aprofundare, el s-a cufundat în studiul partiturilor scrise de genialul romantic, neîncetînd să comunice, în scrisorile trimise prietenilor săi muzicieni din Germania, puternicile emoții trăite la descoperirea lor. Intensa muncă de cuprindere a tezaurului artistic lăsat de unul dintre cei mai de seamă fii ai Vienei, cu totul dominantă în această pierioadă a vieții lui Brahms, se integrează în continua și caracteristica sa tendință de autodesăvîrșire, tendință ce l-a condus permanent în evoluția creatoare.

De atmosfera de prețuire pe care i-a oferit-o Viena, de mulțumirea pe care a trăit-o în locuința sa din vecinătatea Praterului, a cărui forfotă de pe alei și a cărui muzică, militară sau lăutărească, îl atrăgea și reconforta, Brahms nu s-a decis să se despartă decît către sfîrșitul lunii aprilie, îndemnat de dorința de a-și sărbători împlinirea a treizeci de ani (la 7 mai 1863) în mijlocul familiei de la Hamburg. Se conturează de fiecare dată în gesturile compozitorului marea sa afecțiune pentru părinți și pentru orașul natal, sentiment ce marchează frecvent biografia sa. Tînăr sau vîrstnic, Brahms s-a considerat mereu copilul mult dorit al celor de acasă, ca și ocrotitorul lor, după cum s-a simțit permanent recunoscător elev al profesorilor Cossel și Marxsen, cît timp aceștia au trăit.

Sub impulsul acestui sentiment, Brahms părăsește Viena la 1 mai 1863. În patrie îl întîmpină două contrastante evenimente : la

[1] May, Florence. *Op. citat*, vol. II, p. 15.

Hanovra — întemeierea căminului lui Joseph Joachim, cel mai apropiat dintre prietenii săi [1], la Hamburg — destrămarea căminului părintesc. Duioşia cu care Brahms şi-a înconjurat mama ajunsă la 70 de ani şi grija pentru a-i asigura liniştea unei depline siguranţe materiale au fost dublate de înţeleapta sa înţelegere pentru tatăl său, în vîrstă de numai 54 de ani. Şi tocmai în această stare de tensiune sufletească a survenit numirea oficială a lui Julius Stockhausen în funcţia de director al Societăţii filarmonice din Hamburg, postul la care Brahms aspirase cu încredere de-a lungul ultimilor ani.

Ca de fiecare dată, compozitorul îşi găseşte refugiul în pribegie, în izolare şi creaţie. La Blankenese, într-un pitoresc sat de pescari aşezat pe malurile estuarului Elbei, el lucrează la transformarea *Cvintetului pentru coarde în fa minor* în forma unei *Sonate pentru două piane (op. 34 b)*, versiune sonoră ce pe atunci părea a-l mulţumi şi a rămîne definitivă. În substanţa acestei muzici, compozitorul îşi recunoaşte vechile şi noile frămîntări, după cum în măiestrita ei închegare îşi simte măsura valorii sale, sentiment ce-i împrospătează elanurile creatoare.

Consideraţii conclusive şi anticipative

Întors la Hamburg din nou echilibrat, Brahms are satisfacţia de a fi solicitat la Viena pentru a conduce Academia corală (Singakademie). Viena îi oferea ceea ce Hamburgul îi refuzase, şi prin răspunsul pe care el îl va da cu greu şi îndelungă cumpănire, capitala muzicii va cîştiga prin Brahms una din cele mai puternice personalităţi ale istoriei culturii muzicale, personalitate pe care marele port al nordului germanic o pierduse.

Ceea ce se poate anticipa pentru viitoarea evoluţie a compozitorului în metropola care îl va adopta pentru restul vieţii (1863—1897) este faptul că toate manifestările şi realizările sale artistice vor fi constant şi caracteristic marcate de trăsăturile spirituale stratificate în prima etapă a vieţii, etapa de formare şi de categorică afirmare a genialei sale arte.

Se impune astfel a releva un prim aspect caracteristic al biografiei lui Johannes Brahms — anume : *concentrarea elementelor cu rol determinant asupra întregii creaţii, în primele trei decenii de manifestare, în perioada hamburgheză* (1833—1863). Faţă de biografiile marilor gînditori şi artişti romantici (sau post-romantici), presărate de la un capăt la celălalt cu evenimente şi factori de variată sursă ideologică care au condus la transformări de atitudine, la coti-

---

[1] În luna februarie a anului 1863 a avut loc logodna lui Joseph Joachim cu Amalie Weiss (recent angajată ca solistă a Operei din Hanovra), căsătoria celebrîndu-se în luna iunie a aceluiaşi an. Amalie Weiss va fi una dintre celebrele interprete ale liedurilor lui Brahms.

turi estetice și stilistice pînă la evidente deosebiri între realizările extreme ale vieții lor, biografia lui Brahms prezintă particularitatea unei desfășurări ferme, bazată pe înrădăcinarea celor mai importante date sufletești în aria și ambianța natală, orice eveniment biografic ulterior survenit nefăcînd decît să întărească puterea determinismului lor.

Care sînt aceste date sufletești pe care se vor sprijini permanent creațiile brahmisiene? În primul rînd, puternica dragoste pentru familie și meleagurile copilăriei. În prezentarea primei părți a biografiei lui Brahms, majoritatea comentatorilor reliefează, cu un valoros material informativ, faptul că școlarul și adolescentul Brahms a fost angrenat în mecaismul vieții de cîștig mic și nesigur al instrumentiștilor vremii, acompaniind la pian pe tatăl său (violonist, contrabasist, flautist și cornist) în activitatea sa împărțită între angajamentele periodice și cele ocazionale, oferite de localurile de noapte, de ospețele de nuntă și de aniversări. Rareori apare însă subliniată dragostea cu care copilul Brahms făcea acest sacrificiu, o dragoste altruistă, plină de indulgență față de slăbiciunile părinților și fraților săi, ca și de o precoce responsabilitate față de nevoile lor. De tatăl său l-a apropiat profund și definitiv pasiunea comună pentru muzică, prezența lui impregnînd primele momente de vrajă de care își putea aminti, toate desprinse din lumea muzicii produse de miraculoasele lui instrumente. Dar primul loc în inima copilului, mic sau mare, a fost întotdeauna al mamei. Fotografia care apare în numeroasele biografii și monografii Brahms o înfățișează purtînd un zîmbet trist, zîmbetul unei femei vîrstnice care și-a trăit viața într-un cămin descumpănit de diferența de vîrstă. Plusul de tandrețe pe care compozitorul l-a revărsat întotdeauna asupra ei a fost una dintre mărturiile bunătății și înțelepciunii sale premature, ale deosebitei sale sensibilități. Și dacă numele Elisabethei-Wilhelmine Louise și al lui Friederich-Fritz Brahms (soră și frate) apar mai puțin conturate în desfășurarea biografiei lui Brahms, ele vor rămîne permanent alăturate afecțiunii și gesturilor sale de ocrotire materială, discret și generos manifestate. Căminul familiei și Hamburgul natal se vor identifica mereu în amintirea compozitorului cu anii copilăriei, imprimînd un sentiment de nostalgie muzicii create în anii trăiți la Viena și fixînd o caracteristică trăsătură romantismului brahmsian de maturitate. Pasionat călător și excursionist, compozitorul va cutreiera ținuturile Austriei, Elveției și Italiei și va dovedi statornicie pentru unele localități ale vacanțelor sale, așa cum va dovedi și Vienei, dar nici unul din locurile în care va poposi nu-i vor da sentimentul de „acasă". „Pentru mine este o poveste cu mult mai tristă decît îți poți tu imagina" — scria Brahms Clarei Schumann din Viena. „Cum sînt un om de modă veche în general și deloc cosmopolit, îmi iubesc orașul în care m-am născut ca pe o mamă ... Cît de rar își poate vreunul din noi afla un adăpost statornic și cît de fericit aș fi fost să-l fi putut găsi în orașul meu natal! Acum, aici, unde mă bucur de atîtea frumuseți, mă simt și mă voi simți întotdeauna un străin și nu-mi pot deloc găsi liniștea... Și cît de minunat

este să te simţi ancorat, să cucereşti ceea ce dă sens vieţii, să nu fii în singurătate. Să munceşti cu sîrg alături de semenii tăi, să ai fericirea familiei ce te'nconjoară, cine ar putea fi atît de puţin om să nu simtă dorul după o asemenea viaţă ?"... [1]

Pe de altă parte, climatul nordului înnourat, cu întinsul cenuşiu al ţărmurilor, cu misterul legendelor şi basmelor lui, îşi va lăsa pentru totdeauna urma în temperamentul compozitorului, imprimînd sensibilităţii lui o specifică înclinaţie spre meditaţie, spre interiorizare şi reverie. Este o altă latură caracteristică romantismului său, trăsătură care nu are nimic comun cu melancolia deprimării romantice.

În ceea ce priveşte creaţia lui Bach şi Beethoven, pe care s-a sprijinit formaţia sa muzicală, aceasta va rămîne pentru Brahms de-a lungul întregii sale vieţi, fondul de aur al muzicii. În arta lor sînt de găsit sursele echilibrului şi ale îndrăznelilor stilului său, ca şi modelul artei variaţionale sau ale celei conflictuale, artă în care se va impune curînd ca un al treilea maestru (al treilea „B", aşa cum va surprinde cu obiectivitate dirijorul Hans von Bülow).

Şi dacă trăind într-o epocă revoluţionară, Brahms nu s-a manifestat în viaţă şi artă asemenea lui Wagner, Verdi sau Berlioz, — contemporanii săi mai vîrstnici —, întreaga sa creaţie înregistrează aspiraţia umanitaristă a vremii şi reprezintă, prin forţa cîntecului şi dansului popular, prin conţinutul epic-eroic desprins din fondul legendelor patriei, o spiritualitate caracteristic naţională, şi aceasta cu mult mai constant şi mai pregnant decît în oricare altă manifestare componistică germană a epocii.

Cu acest bogat şi consolidat fond sufletesc, Brahms părăseşte Hamburgul, înrolîndu-se în rîndul marilor creatori ai istoriei muzicii care au vieţuit la Viena. „Hotărîrea de a renunţa pentru prima dată la libertate este un lucru deosebit de grav" — răspundea Brahms afirmativ comitetului de conducere al Academiei corale vieneze — dar pentru un muzician, tot ceea ce vine din partea Vienei are un dublu farmec şi tot ceea ce îl cheamă spre ea este de două ori mai puternic" [2]. Răspunzînd „puternicei chemări" a Vienei, Brahms acceptă ospitalitatea metropolei austriece, dar arta pe care o va sluji de-a lungul viitoarelor decenii de viaţă va rămîne statornic înrădăcinată în originea sa nord-germanică şi în principiile formaţiei sale clasice, pe linia unei caracteristice unităţi de atitudine naţională şi estetică.

---

[1] Schultze, Walther Siegmund. *Johannes Brahms*, Leipzig, 1966, VEB Deutscher Verlag für Musik, p. 50—51.

[2] May, Florence, *Op. citat*, vol. II, p. 19.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

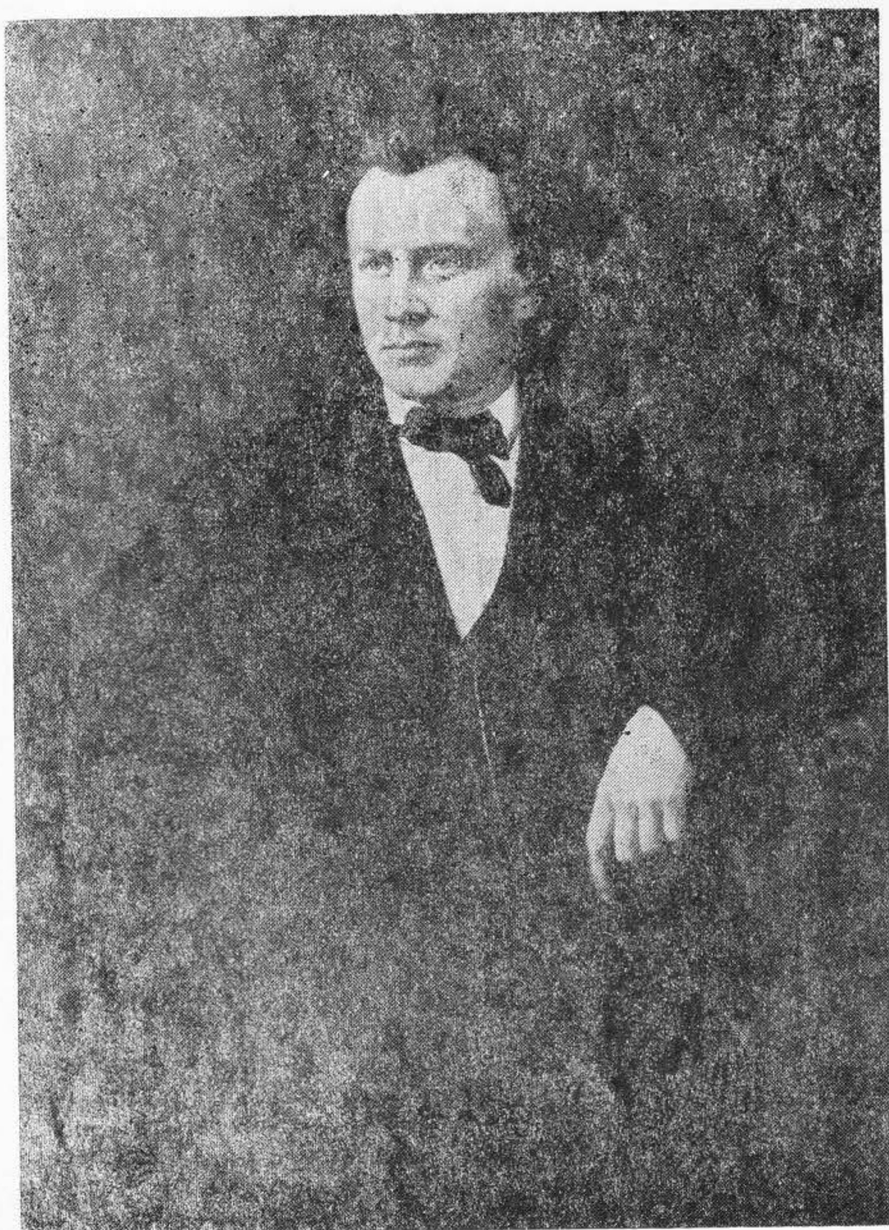
[illegible]

[illegible]

[illegible]

CAPITOLUL IV

1863 — 1871



Brahms (pictură de Karl Jagemann)

„Şi cît aş fi dorit să mă opresc la Hamburg"

În anul 1863, cînd Brahms primeşte postul de dirijor al Asociaţiei „Wienersingakademie", hotărîrea sa de a părăsi Hamburgul nu corespundea decît necesităţii de a-şi face suportabilă înfrîngerea pe care o considera trecătoare. În primii cinci ani în care va trăi la Viena, el va rămîne neclintit în speranţa de a fi rechemat de concetăţenii săi pentru a conduce viaţa muzicală a oraşului de pe malul Elbei. Dar nici în anul 1868, cînd Julius Stockhausen se va retrage de la conducerea concertelor filarmonice hamburgheze şi postul va deveni din nou vacant, numele Brahms nu va figura printre cele dorite de autorităţi şi acesta va fi momentul în care compozitorul va decide stabilirea sa definitivă în capitala Austriei. Sînt impresionante cuvintele pe care el le va nota către sfîrşitul vieţii, în anul 1894, cînd Hamburgul natal îi va oferi în sfîrşit postul la care aspirase de-a lungul atîtor ani: „Nu sînt multe lucruri pe care să le fi dorit cu mai multă nerăbdare pe vremuri, mai bine-zis la vremea lor. Mi-a trebuit mult timp pînă să mă obişnuiesc cu gîndul că trebuie să o pornesc în căutarea unui alt drum" [1].

Acest „alt drum" pe care Brhams se statornicise doar în anul 1868, îşi are începuturile — istoric — în toamna anului 1863. Este drumul din care nu se va mai abate pînă la capătul lui, cu toate solicitările ce vor surveni din partea marilor centre muzicale ale patriei, ca Düsseldorf (în 1876), Leipzig (1879), Köln (1884) şi — ca o dureroasă şi prea tîrzie chemare — cea din partea Hamburgului, din anul 1894.

Primii paşi din şirul celor făcuţi pe „noul drum" au fost cei ai dirijorului. Debutul a avut loc în seara zilei de 15 noiembrie, în concertul de deschidere a stagiunii 1863/64, cînd formaţia corală „Singakademie" şi noul ei conducător au prezentat publicului două prime audiţii vieneze: Cantata *Ich hatte viel Bekümmernis* („Am fost mult mîhnit") de J. S. Bach şi *Requiemul pentru Mignon* de Schumann. „Concertul a fost nu numai excelent prin el însuşi — consemna unul

---

[1] Crass, Eduard. *Johannes Brahms* — Sein Leben in Bildern — Leipzig, 1957, VEB Bibliographisches Institut, (Traducere în limba română: Bucureşti, 1965, Editura muzicală, p. 19).

dintre cronicari — dar, cu excepţia primei execuţii la Viena a oratoriului «Mathäus Passion» de Bach, acesta a fost de departe cea mai remarcabilă realizare a ansamblului Singakademie şi ne-a dat prilejul să cunoaştem preţiosul talent dirijoral al lui Brahms"[1].
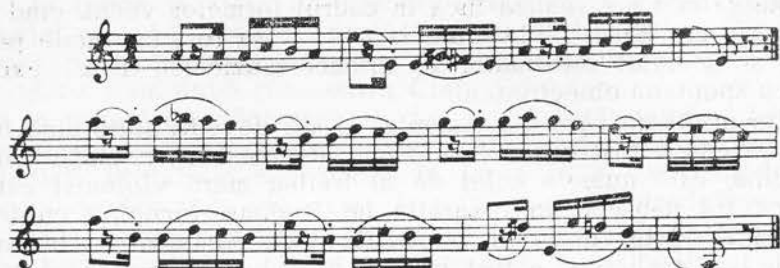
Cu totul remarcabilă a fost adaptarea compozitorului la repertoriul muzicii polifonice vechi „à cappella" în care prestigioasa formaţie pe care o conducea se specializase. Numele lui Heinrich Isaak, Johannes Eccard, Giovanni Gabrieli, John Benett, Thomas Morlay (compozitori ce au trăit în secolele XV—XVI) au figurat pe rînd în programele concertelor acestei stagiuni, dar creaţia pe care Brahms-dirijorul va continua să o releve cu pasiunea pe care o dovedise pianistul va fi cea a lui Johann Sebastian Bach. Este numele care deschide programul primului concert (16 noiembrie 1863), care încununează muzica celui următor (la 6 ianuarie 1864) prin romanticul motet *Liebster Got, wann wer'ich sterben?* (Dumnezeule venerat, cînd va fi capătul zilelor mele?) şi care acoperă în întregime programul din 20 martie cu luminosul *Oratoriu de Crăciun*.

Ultimul concert al stagiunii (10 mai 1864) — dominat de data aceasta de creaţia lui Schumann — a fost şi ultima prezenţă a dirijorului Brahms la pupitrul ansamblului coral vienez. Deşi ales pentru următorii trei ani în aceeaşi calitate, el demisionează, pentru a reveni la munca de creaţie vremelnic neglijată. Este o nouă dovadă de conştiinţă artistică atitudinea sa, manifestată într-o perioadă de evidentă ascensiune profesională.

Într-adevăr, ultimele sale manifestări în compoziţie se rezumă doar la modificarea *Cvintetului pentru instrumente cu coarde* în versiunea de *Sonată pentru două piane (op. 34 b)*, la un număr restrîns de lieduri şi o singură compoziţie de mai mare amploare: *Variaţiunile pentru pian pe o temă de Paganini (op. 35)*. Inspirată de uluitoarea virtuozitate a pianistului Karl Tausig, noua lucrare ocupă un loc cu totul aparte în ansamblul creaţiei brahmsiene, fiind singurul caz în care compozitorul s-a preocupat de tehnica pianistică. Compuse de-a lungul anului 1863, *Paganini-Variationen* vor fi publicate de editura Rieter-Biedermann în anul 1866, în cuprinsul a două caiete, fiecare prezentînd cîte 14 variaţii pe tema în *la* minor a *Capriciului nr. 24* din dificilul ciclu al *Capriciilor pentru vioară*, compus de ilustrul violonist italian. Nu este lipsită de semnificaţie alegerea acestei teme pentru mănunchiul de studii prin care Brahms dorea să dea soluţii de rezolvare dificultăţilor tehnice. În primul rînd, numele lui Paganini, cel mai reprezentativ exponent al virtuozităţii instrumentale romantice, era deosebit de potrivit pentru a contura intenţia sa; în al doilea rînd, structura subiectului ales, cuprinzînd în germene tehnica variaţiei (fiecare măsură a ei fiind o variaţie a motivului iniţial)

[1] May, Florence, *Op. citat*, vol. II, p. 21.

Exemplul nr. 28



anticipa aspectul formei pe care urmau să se desfăşoare cele 28 de soluţii artistice. Mobilitatea jucăuşă a temei — care atrăsese fantezia creatoare a unor mari compozitori romantici, ca Schumann sau Liszt — prezenta o fizionomie deosebit de aptă pentru realizarea unei compoziţii puse în slujba dezvoltării tehnicii instrumentale.

Cu toate că *Variaţiile op.* 35 apar detaşate ca finalitate de restul lucrărilor brahmsiene, ele nu se îndepărtează de concepţia estetică a creatorului lor, succesiunea celor 28 ipostaze muzicale întruchipînd înlănţuirea unor simţămite omeneşti de variate nuanţe psihologice. Noua creaţie se poate încadra în rîndul „studiilor" expresive ale realizărilor romantice, datorită conţinutului ce conduce invenţiunea variaţională şi dificultăţile ei greu de învins, dificultăţi ce au determinat pe Clara Schumann să le denumească „Hexen-Variationen" (Variaţiuni diabolice). Ideea pe care Brahms a susţinut-o deseori în faţa elevilor săi — cea în legătură cu importanta calitate pe care o are forma temei cu variaţii de a oferi mai mult decît oricare altă formă muzicală posibilitatea zugrăvirii unei infinite game de sentimente — este ilustrată şi în această lucrare care încheie şirul variaţiunilor pentru pian, compuse de Brahms.

Intrate în repertoriul lui Tausig, după un îndelung proces de aprofundare a problematicii lor tehnice şi expresive, *Variaţiunile pe o temă de Paganini* vor purta numele lui Brahms în sălile de concert ale marilor centre muzicale din Europa. „Toată lumea le găseşte inaccesibile, cu toate acestea toţi le exersează pe furiş şi se înfurie să constate cît de sus se află aceste fructe şi cît de greu sînt ele de cules" — va comunica celebrul pianist compozitorului, aşa cum rezultă din textul unui articol publicat de Karl Geiringen în anul 1936, la Londra, în „The Musical Quarterly".

Karl Tausig va rămîne unul dintre prietenii şi colaboratorii devotaţi lui Brahms, deşi s-a numărat printre cei mai fervenţi adepţi ai esteticii wagneriene. În cursul acelui an de prim-contact cu viaţa muzicală vieneză, tînărul compozitor, abia venit de la Hamburg, nu putea bănui antagonismul estetic ce se va instala de-a lungul a peste trei decenii între adepţii săi şi cei ai marelui Wagner. Mai ales că în această etapă el reuşeşte să-l entuziasmeze cu *Variaţiunile pentru pian pe o temă de Händel*, variaţiuni pe care i le cîntă în somptuoasa vilă de la Penzing în care Wagner era instalat, într-o vizită făcută

împreună cu pianistul Carl Tausig și compozitorul Peter Cornelius. „Iată cîte se mai pot realiza încă în cadrul formelor vechi, cînd apare cineva care are harul să le mînuiască" [1] — au fost cuvintele pe care adeptul și genialul reformator al dramei muzicale le-a exclamat atunci cu spontană obiectivitate.

O altă prietenie care s-a cimentat și s-a dovedit statornică în anii trăiți la Viena a fost cea a lui Joseph Hellmesberger. După Remenyi și Joachim, este numele celui de al treilea mare violonist care s-a impus cu rol deosebit în biografia lui Brahms. Începînd cu toamna anului 1862, odată cu primul popas făcut de compozitor în capitala Austriei, Hellmesberger a fost cucerit de talentul noului venit și i-a interpretat pe rînd creațiile camerale. În concertul de la 17 aprilie 1864, în care Asociația Wienersingakademie organizează o seară de muzică Brahms, el își dă concursul și interpretează pentru a doua oară alături de colegii săi muzica *Sextetului în si bemol major*. Este compoziția a cărei primă audiție vieneză (la 3 februarie 1864) însemnase un adevărat triumf și care deschisese interesul lui Eduard Hanslick pentru muzica tînărului compozitor. De semnalat este faptul că în cronica făcută de criticul vienez asupra acestei compoziții și asupra interpretării ei apare prima înfruntare dintre numele lui Wagner și Brahms în presă : „Cînd seara am ascultat muzica *Sextetului său în si bemol major*, după ce în după amiaza aceleiași zile Wagner a prezentat diferite fragmente din *Niebelungi* și *Tristan*, ne-am simțit transportați dintr-o dată într-un univers al frumuseții pure. A fost ca o mîntuire, atît de mult se deosebea muzica lor și atît de mult se deosebeau atitudinile celor doi compozitori. Brahms s-a apropiat de pian cu modestie dusă pînă la stîngăcie, răspunzînd stingherit și șovăielnic tumultuoaselor aclamații ale publicului, din fața căruia nu știa cum să se eclipseze mai repede".[2] Prin elogiile pe care le va aduce permanent și sincer artei și atitudinii lui Brahms, elogii din care nu vor lipsi însă nuanțe ale poziției sale antiwagneriene, Hanslick va alimenta timp de cîteva decenii antagonismul dintre adepții celor doi mari compozitori germani, incitînd din ce în ce mai mult replica necruțătoare a penei lui Wagner și a admiratorilor săi.

În șirul prieteniilor de durată din această perioadă de aclimatizare a lui Brahms în orașul său adoptiv, se impun prezențele a cîtorva remarcabile femei, majoritatea muziciene de talent sau de renume : Bertha Porubszky-Faber, una din vocile bune care în anul 1860 contribuise (ca oaspete) la manifestările „Corului de femei din Hamburg". Căminul soților Faber îi va oferi în zile de sărbătoare atmosfera de familie de care Brahms era și va fi mereu lipsit. Următoarele două nume aparțin unor interprete ce au înflăcărat pe rînd fantezia compozitorului : Otilia Hauer — una din cîntărețele care și-au dat concursul la prima audiție vieneză a cvartetului vocal *Wechsellied zum Tanze (op. 31, nr. 1)* și Luise Dustmann, solistă a operei din Viena, celebritate pe plan european. Inspiratoare și interprete ale liedurilor sale, cele două cîntărețe vor contribui la răspîndirea lor și se vor

[1] Thomas San-Galli, W. A. *Op. citat*, p. 93.
[2] May, Florence, *Op. citat*, vol. II, p. 21—22.

număra printre constanţii admiratori ai compozitorului. Dar locul de frunte în inima şi viaţa lui Brahms din această a doua perioadă a existenţei sale l-a ocupat Elisabetha von Stockhausen. Comentatorii plasează prezenţa ei în biografia compozitorului ca fiind cea de a treia iubire a sa, după cea pentru Clara Schumann şi Agathe Siebold. Ca şi în primul caz, documentele nu atestă decît intensitatea şi longevitatea sentimentelor, natura acestora rămînînd şi de data aceasta enigmatică. Brahms a cunoscut-o în iarna 1863—1864, cînd Epstein, renumitul profesor de pian care îl primise şi îl introdusese în viaţa muzicală a Vienei, l-a rugat să o accepte ca elevă. Farmecul, inteligenţa şi muzicalitatea tinerei pianiste i-au descumpănit liniştea şi i-au ameninţat din nou libertatea. Brahms a renunţat curînd la aceste lecţii, redîndu-le profesorului Epstein, dar admiraţia şi afecţiunea înfiripată între cei doi muzicieni a dăinuit tot restul vieţii lor, aşa cum se desprinde din vasta şi frumoasa lor corespondenţă. Ca şi Clara Schumann, Elisabetha von Stockhausen, căsătorită între timp cu Heinrich von Herzogenberg (compozitor şi conducător al „Asociaţiei Bach" din Leipzig) s-a numărat printre muzicienii pe care Brahms i-a ţinut permanent la curent cu intenţiile şi realizările sale creatoare, pe care i-a consultat şi ascultat cu încredere. „Nu puteţi şti ce pierd, pierzînd pe soţia Dvs." [1], va scrie Brahms compozitorului Herzogenberg în anul 1892, la moartea Elisabethei.

O primă mărturie muzicală a sentimentelor pe care Brahms le-a trăit în anul 1864 se conturează în liedul *Wie bist du meine Königin* (Cum de eşti tu regina mea), ultimul din cele nouă cîntece cuprinse în grupul op. 32. O nobilă umbră de tristeţe învăluie muzica acestor miniaturi vocale, inspirate de poemele lui August von Platen (nr. 1, 3, 4, 5 şi 6) şi ale lui Georg Friederich Daumer (nr. 2, 7, 8 şi 9). Dacă numele lui Platen figurează pentru prima şi ultima oară în lista creaţiei lui Brahms, versurile lui Daumer (originale sau ca prelucrări în traducere) au inspirat marea majoritate a liedurilor sale. Romantică prin excelenţă, poezia lui Daumer nu s-a impus în istoria literaturii, dăinuind în artă doar datorită asociaţiei ei cu muzica lui Brahms. Se profilează astfel un nou caz de înscriere în celebritate a unui obscur nume de poet romantic pe calea liedului, după cele înregistrate de valorificările făcute de Schubert.

În versurile lui Platen şi mai ales în cele ale lui Daumer, Brahms a găsit nuanţe de corespondenţă cu sentimentele de agitaţie trăite de el în acea perioadă de tranziţie a vieţii, perioadă brăzdată de grave decepţii şi de noi renunţări. Mişcarea lentă domină şirul celor nouă lieduri, dintre care primul (Andante) pe una dintre cele mai cunoscute poezii ale lui Platen (*Wie raíft'ich mich in der Nacht* — Cît de brusc m-am trezit în noapte) apare ca o confesiune nostalgic-pesimistă. Tratarea pianistică, cu tensiuni orchestrale în primul lied, prezintă remarcabile soluţii de tălmăcire a textului în următorul lied, pe text de Daumer (*Nicht mehr zu dir zu gehen* — Nu-ţi voi mai călca

[1] Bruyr, José. *Brahms*, Paris, Edit. du Seuil, Colecţia „Solfèges", p. 76.

pragul). Accente patetice, anunţate de titlu *(Der Strom der neben mir verrauschte* — Torentul care vuia pe lîngă mine) se insinuează în muzica celui de-al patrulea cîntec, pentru ca spiritul cîntecului popular (în nr. 6 şi 7) şi lirismul arhaic al poemelor lui Hafiz (în prelucrările lui Daumer) să-şi pună amprenta pe ultimele lieduri (nr. 7, 8 şi 9). Se detaşează ca frumuseţe şi măiestrie componistică mărturisirea de dragoste pentru Elisabetha von Herzogenberg, întruchipată în liedul *Wie bist du meine Königin* (nr. 9 — Adagio, în *mi bemol* minor), a cărui melodie va pătrunde cu impresionantă semnificaţie biografică în muzica ultimului dintre cele patru *Cîntece severe (op. 121, nr. 4)* cu care se va încheia întregul şir de lieduri compuse de Brahms şi totodată întreaga listă a opusurilor sale.

În primii ani ai perioadei vieneze, Brahms a locuit la etajul patru al „Casei germane" din impunătorea clădire în stil gotic, situată în apropierea catedralei Sf. Ştefan (Singerstrasse nr. 7). Este etapa „de provizorat" în care stilul său de viaţă continuă să fie hoinar, cu îndelungi popasuri la Hamburg, Hanovra şi — vară de vară — la Lichtenthal, localitate din vecinătatea staţiunii Baden-Baden, în care Clara Schumann îşi stabilise locul vacanţelor de vară.

Primele luni, după încheierea stagiunii de concerte a anului 1864, Brahms le petrece la Hamburg, împărţindu-se între noua locuinţă a tatălui (între timp angajat al orchestrei filarmonicii hamburgheze) şi cea în care îşi instalase mama şi sora mai mare, a căror întreţinere şi-o asumase în întregime, în urma destrămării vechiului cămin părintesc.

Al doilea popas pe care Brahms îl face în vacanţa anului 1864 este la Hanovra, oraş în care îl aşteaptă ca de fiecare dată reconfortanta prietenie a lui Joachim. Dar nici la Hamburg şi nici la Hanovra, Brahms nu are răgazul să compună, aşa cum nu avusese de-a lungul unui întreg an la Viena, angrenat în răspunderile implicate de postul de dirijor la Singakademie. Climatul în care se va regăsi şi va putea din nou crea va fi cel al pitorescului Lichtenthal. Acolo, instalat într-o locuinţă din preajma pădurii — a Pădurii Negre — definitivează grupul de lieduri op. 32 şi compune unul dintre melodioasele sale cîntece de leagăn *(Geistliches Wiegenlied*, publicat în *op. 91, nr. 2)*, cîntec trimis în luna septembrie soţilor Joachim la naşterea primului lor fiu ce va purta numele Johannes .Şi tot în vacanţa de la Lichtenthal realizează modificarea concepţiei sonore a *Sonatei pentru două piane în fa minor* în cea a unui *Cvintet pentru instrumente cu coarde şi pian*, versiune rămasă definitivă, înregistrată cu nr. 34 în lista de opusuri. Vezi şi pag. 107, 113 şi 120.)

Urmărind cronologia lucrărilor din lista creaţiei lui Brahms, se poate desprinde faptul că în variatul şi bogatul ei cuprins nu figurează decît un singur cvintet cu pian. Este o constatare care surprinde, observînd că majoritatea lucrărilor se succed perechi sau în grupuri, succesiune ce pare a fi răspuns unei necesităţi de exteriorizare a ideilor şi simţămintelor unei anumite perioade, prin intermediul unui aceluiaşi gen muzical sau a unei aceleiaşi formaţii sonore. Dar dacă prin componenţă instrumentală *Cvintetul cu pian* rămîne un unicat în ansamblul creaţiei brahmsiene, ca fond emoţional, lu-

crarea continuă linia confesivă a unor anterioare creații, ca *Trio în si major* sau *Cvartetul cu pian în do minor*. În paginile ei sînt de surprins aceleași elanuri și frămîntări explosiv exprimate, aceeași sinceritate și spontaneitate a mărturisirii lor, același inimitabil climat al reveriei brahmsiene. Dar peste conținutul specific „perioadei wertheriene", experiența și cultura muzicală imprimă noii compoziții trăsături valorice proprii, trăsături ce contribuie la împuternicirea unui gen și a unei îmbinări sonore ilustrate în trecut doar de Schubert *(Cvintetul păstrăvilor)* și Schumann *(Cvintetul cu pian în mi bemol major)*.

Ceea ce caracterizează întreaga lucrare, de la prima la ultima ei măsură, este marea bogăție de idei muzicale. Forma de sonată, mereu amplificată de Brahms, prezintă în prima parte (Allegro non troppo) o dezbatere pe întindere mare, sprijinită pe trei grupuri tematice. La impresia de inepuizabilă bogăție melodică contribuie și fragmentele de legătură (punți) al căror curs depășește funcția lor obișnuită, precum și pregnanța unor formule cu rol de fundal al desfășurărilor tematice, material muzical ce implică o secțiune expozitivă de maximă întindere în ansamblul formei (100 de măsuri). Primatul melodic se afirmă de la început în tratarea unisonică a primei teme și va excela în episoadele nostalgice și visătoare, atenuînd vehemența ideii principale și asprimile survenite în manifestările ei dezvoltătoare.

Reveria domină însă în întregime muzica părții a doua (Andante, un pocco Adagio) — una dintre cele mai vibrante pagini ale liricei brahmsiene — și separă, cu imaginea de înălțătoare fericire, tumultul epic al muzicii din partea a treia (Allegro) — un Scherzo fantastic, cu reliefuri ritmico-dinamice de impresionantă plasticitate. Frapează și de data aceasta numărul de idei ce se succed : trei teme ritmic personalizate, înlănțuite și reluate în diversificată alternanță cu o permanentă gradație ascendentă, puse în contrast cu episodul liric median al formei de scherzo (trio).
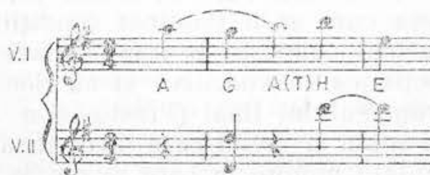
Contrastul de planuri emoționale se reliefează în continuare în muzica Finalului, construit tripartit (Poco sostenuto — Allegro non troppo — Presto non troppo). Inventivitatea melodică, afirmată în mișcările anterioare, se impune cu deosebire în această larg desfășurată concluzie a ciclului muzical, turnată într-o formă cu elemente de sinteză între forma de sonată și cea de rondo. Introducerea lentă (Poco sostenuto) fixează meditația din care se desprinde șirul ideilor : o temă principală cu rol de sporadic refren, urmată de idei secundare, ilustrînd stări afective și sentimente de variată vibrație — ca aspirația, însingurarea, elanul, voioșia. Fără să treacă prin filtrul unei secțiuni dezvoltătoare, așa cum ar fi implicat condițiile unei forme de sonată, materialul muzical cunoaște o transfigurare a fizionomiei și caracterului lui în secțiunea reexpozitivă și cu deosebire în concepția sintetizatoare a fragmentului final (Presto non troppo). Este cu totul remarcabil suflul senin și jovial care încununează muzica acestei creații, în pofida tonalității minore în care se desfășoară. „Nu s-a mai ascultat nimic asemănător din anul 1828" — va exclama unul din marii muzicieni ai vremii, referindu-se la anul morții lui Schubert.

Sînt cuvintele dirijorului Hermann Levy [1], ale muzicianului care de fapt sugerase compozitorului modificarea concepţiei sonore a sonatei pentru două piane. În această formă definitivă, în care varietatea timbrală aduce reliefuri noi substanţei emoţionale a muzicii, *Cvintetul cu pian în fa minor* se plasează printre cele mai reprezentative creaţii ale muzicii de cameră universale.

Cea de a doua lucrare de muzică de cameră pe care Brahms o termină la Lichtenthal, în vacanţa anului 1864, este *Sextetul pentru instrumente cu coarde în sol major*. Spre deosebire de *Cvintetul cu pian*, a cărui inspiraţie şi primă punere în pagină data din anul 1862, muzica *Sextetului* reprezintă gîndirea acestui moment, neexistînd nici o schiţă şi nici o aluzie informativă care să-i anticipeze creaţia. Legătura cu trecutul este de găsit însă în conţinutul ei, aşa cum anunţă una dintre primele idei muzicale, idee ce reînvie dragostea compozitorului pentru Agathe Siebold.

Comparat cu primul *Sextet*, a cărui creaţie apare ca rezultat direct al contactului pe care Brahms l-a avut cu stilul cameral al marilor clasici la curtea de la Detmold, cel de-al doilea *Sextet* este o lucrare deosebit de reprezentativă pentru latura sa romantică şi pentru stadiul de cultură muzicală pe care între timp îl cucerise. Siguranţa mînuirii gîndului muzical îi descătuşează pana şi îi conduce fantezia către discrete libertăţi în construcţia formei. Din acest punct de vedere se poate remarca, la o privire de ansamblu, corespondenţa ce există între fondul şi tratarea muzicală a părţilor extreme, precum şi continuitatea pe care compozitorul o creează în conţinutul părţilor mediane. Contrastul apare atenuat nu numai între componentele întregului, dar şi între elementele proprii formei de sonată ale primei părţi (Allegro non troppo), una dintre cele mai realizate pagini ale creaţiei camerale brahmsiene. Ceea ce caracterizează muzica acestui Allegro de sonată este profunda lui unitate expresivă. Sentimentul idilic conduce şi împleteşte desfăşurarea ideilor, o desfăşurare în care delimitările violente ale secţiunilor interioare formei şi intensificările dramatice ale dezbaterilor dezvoltătoare nu-şi mai au locul. Nici factorul ritmic, atît de elastic în stilul lui Brahms, nu prezintă de data aceasta surprize, menţinîndu-se în intenţia evocatoare a imaginii pastorale. Ca o prelungire a temei a doua, se insinuează cu discreţie un motiv alcătuit din notele corespunzătoare literelor ce for-

Exemplul nr. 29



[1] Rostand, Claude. *Op. citat*, vol. II, p. 31.

mează numele Agathei (măs. 162), a cărei amintire, răscolită de corespondența purtată recent cu Julius Otto Grimm,[1] este fixată în cursul lin al muzicii elegiace.

Un scherzo (partea a doua — *sol* minor), al cărui lirism este menținut și în legănarea valsului rustic din secțiunea centrală (trio în *sol* major) se desfășoară cu rol de intermezzo între muzica primei părți și cea a mișcării lente (partea a treia — în *mi* minor și *mi* major). Tehnica temei cu variații oferă din nou compozitorului forma de manifestare a simțămintelor sale (pe structura Poco Adagio — Piu animato — Adagio), ultima variațiune (a 5-a) concentrînd clasic sentimentul unei nobile resemnări. Și în Final (Poco Allegro, *sol* major) poate fi surprinsă tendința de înrudire a materialului tematic (coloritul rustic fiind comun celor două teme ale formei de sonată), precum și atenuarea tensiunii specifice acestei forme (secțiunea dezvoltătoare avînd prelucrări sprijinite doar pe fizionomia unui motiv ce precede expoziția tematică). Prin derularea ideilor muzicale (tema principală, tema secundară și motivul introductiv) în variate relații și în noi ipostaze expresive, construcția muzicală primește și evidente elemente ale formei de rondo.

În tratarea celor șase instrumente (două viori, două viole și două violoncele) se face remarcat un plus de polifonizare față de concepția primului *Sextet*, procedeu componistic ce pare a fi contribuit la prezența mai rară a muzicii noii lucrări în programele de concert ale următorilor ani și chiar la unele rezerve din partea cronicarilor din contemporaneitate. Deși publicat și inserat imediat în lista de opusuri (nr. 36), *Sextetul* al doilea se va face cunoscut doar cîțiva ani mai tîrziu, la 3 februarie 1867, cînd formația Hellmesberger îl va prezenta în primă audiție europeană la Viena.

Considerat în raportul biografie-creație, *Sextetul în sol major* reprezintă o primă reflectare a echilibrului sufletesc pe care Brahms îl recucerește în vara anului 1864, petrecută pentru prima dată la Lichtenthal. Vecinătatea pădurii îl atrage din zori și îi inspiră melodii și imagini muzicale pe care le poate fixa neturburat în izolarea camerei sale. Este locul în care Brahms își stabilește pentru multă vreme reședința vacanțelor de vară, — vacanțe în care vor fi desăvîrșite partituri rămase în lucru și în care se vor zămisli idei pentru creațiile viitoare.

Și prieteniile pe care le leagă în această pitorească stațiune s-au dovedit a fi reconfortante, contribuind la noua sa dispoziție sufletească. Brahms are prilejul să cunoască în vila Clarei Schumann artiști și intelectuali celebri (printre care scriitorul rus Turgheniev și cîntăreața Pauline Viardot-Garcia), să reîntîlnească pe Anton Rubinstein și pe dirijorul Hermann Levy și să lege o durabilă prietenie cu Jiulius Allgeyer, cu pictorul Anselm Feuerbach și cu mama acestuia, pianista Henriette Feuerbach.

---

[1] Dintr-o scrisoare primită de la J. O. Grimm în vara anului 1864, Brahms află despre destrămarea familiei Siebold din Göttingen, prin moartea tatălui Agathei și izolarea ei în Anglia.

În legătură cu viața pe care Brahms continuă să o ducă la Viena în ultimele luni ale anului 1864, documentația este foarte redusă, atît în materialul oferit de corespondență, cît și în cel rămas în arhivele instituțiilor muzicale. Singurul eveniment ce marchează dramatic biografia compozitorului, este moartea mamei sale, la 1 februarie 1865. Din descrierile făcute de cei ce l-au înconjurat la Hamburg în zilele grele din preajma înmormîntării Christinei Brahms, poate fi surprins un element nou al firii și atitudinii compozitorului. Pus în fața unei supreme suferințe, el caută tovărășia unui copil din vecinătate, spre surprinderea tuturor celor ce-i cunoșteau nevoia de singurătate din momentele de descumpănire.

Intensitatea sentimentului trăit în luna februarie a anului 1865 va fi transmisă în dramatica muzică a *Requiemului German*, dar înainte de desăvîrșirea monumentalei creații vocal-simfonice, Brahms își dezvăluie amărăciunea în paginile unei lucrări camerale, a *Trio-ului pentru pian, vioară și corn (în mi bemol major, op. 40)*. Concepția lucrării surprinde de la prima ei pagină : un Andante. Este mișcarea pe care compozitorul o alege pentru muzica primei părți a ciclului cvadripartit (Andante alternînd cu Poco piu animato), mișcare cerută atît de coloritul pastoral al cornului, cît și de dimensiunile emoției pe care farmecul pădurii o declanșează. Pentru că prima parte a lucrării a fost creată în stațiunea Lichtenthal, anterior morții Christinei Brahms, așa cum rezultă din mărturisirile făcute de compozitor prietenului său Albert Dietrich. Sentimentul de durere provocat de pierderea mamei sale este dezvăluit în cea de a treia parte, un Adagio mesto (în mi bemol minor), de remarcabilă măiestrie pe plan structural, melodic și instrumental. Cornul și vioara apar tratate cu o impresionantă simplitate. (comentariile ample fiind încredințate pianului), într-o concepție arhitecturală ce părăsește tradiționala formă a liedului tripartit. Principiul alternanței, care particularizează și concepția primei părți, se impune și în această mișcare, muzica — aparent liber desfășurată — fiind condusă în elaborat spirit variațional.

În Scherzo-ul intercalat între Andante și Adagio, Brahms păstrează schema clasică (scherzo—trio—scherzo), dar o îmbogățește prin elementele formei de sonată în secțiunile ei extreme (prezența a două teme cu caracter diferit și a unui episod dezvoltător — măs. 121—162 — urmat de repriza ideilor inițiale). Nuanțele lirice de proveniență populară din trio creează un discret contrast cu caracterul ambiguu (misterios, avîntat) al muzicii din scherzo-ul propriu-zis.

Finalul este conceput în formă de sonată, pe contururi melodice și ritmice cu rezonanțe culese din atmosfera de vînătoare, rezonanțe ce amintesc unele concluzii haydniene. Posibilitatea de a înlocui cornul cu viola sau violoncelul, indicată în partitură, se dovedește a fi o soluție de diminuare a concepției artistice, mai ales în această ultimă parte a lucrării. Cornul, instrumentul pe care Brahms l-a cunoscut de mic copil printre cele la care cînta tatăl său ; instrumentul căruia compozitorul tînăr îi încredințase expresive pagini (în lucrări corale cu acompaniament de orchestră, în *Serenada în re major)* și căruia îi

va da rol de genială expresivitate în viitoarele sale lucrări (în finalul *Simfoniei I*, în muzica *Simfoniei a II-a*, în paginile celui de al doilea *Concert pentru pian*), *cornul este instrumentul care apare pentru o singură dată în vasta listă a creației de muzică de cameră*, ceea ce presupune o integrare „sine qua non" a timbrului lui în sonoritatea concepută. Licența de a putea fi înlocuit cu alt instrument trebuie interpretată ca o concesie făcută formațiilor lipsite de colaborarea unui interpret cornist. Fără a fi tratat concertant, fără a avea episoade solistice sau rol principal în ierarhia sonoră, cornul aduce coloritul poetic al imaginii de pădure, transmițînd, alături de pian și de vioară, nuanțele sentimentelor trezite de frumusețile naturii.

Excepție în ansamblul creației lui Brahms, *Trio-ul cu corn* al anului 1865 apare izolat și în literatura camerală romantică, singurul precedent de autoritate ce ar putea fi semnalat fiind doar *Sonata în fa major pentru corn și pian (op. 17)*, creată de Beethoven, compozitorul clasic în a cărui artă și viziune sînt de găsit germenii numeroaselor trăsături caracteristice manifestărilor muzicale romantice.

* * *

În viața lui Brahms, anul 1865 — brăzdat de călătorii și turnee de concerte — înseamnă o nouă breșă în ritmul componistic. În afară de *Trio-ul cu corn*, terminat în cea de a doua vară petrecută la Lichtenthal, doar cîteva schițe și proiecte de lucrări intră în șantierul de creație al compozitorului.

Concertele de la Karlsruhe (la 3 și 6 noiembrie) și prima călătorie făcută în Elveția (în restul lunii noiembrie) — cu popasuri la Basel, Zürich și Winterthur — constituie principalele evenimente și totodată noul ce intervine în itinerariile interpretului și a excursionistului pasionat. Deosebită surpriză îi oferă receptivitatea publicului din Karlsruhe pentru *Concertul său pentru pian și orchestră în re minor*, pe care îl prezintă sub bagheta dirijorului Hermann Levy, lucrare ce declanșase cu ani în urmă la Leipzig derutante rezerve.

În programele recitalurilor sale din Elveția începe să figureze — alături de numele lui Bach, Beethoven și Schumann, cărora Brahms le rămîne constant credincios — creația schubertiană recent descoperită de el. Succesele sînt peste tot răsunătoare, raportate, atît la interpretare, cît și la creație (*Variațiunile pe o temă de Händel, Cvartetele op. 25* și *26* — în care Brahms cîntă partida pianului).

În Elveția are prilejul să cunoască pe Theodor Kirchner, organist și compozitor german, pe violistul și dirijorul Friederich Hegar (ambii stabiliți la Zürich) și tot din acest turneu de concerte datează marea prietenie înfiripată între compozitor și Joseph Viktor Widmann, cu care se întîlnește pentru prima dată la Winterthur. Este orașul în care se stabilește și importanta legătură dintre Brahms și Editura Rieter-Biedermann, eveniment nu lipsit de importanță, dacă se are în vedere faptul că editura Breitkopf și Härtel de la Leipzig îi refuzase colaborarea în urma declarației semnate de el în anul 1861 îm-

potriva școlii de la Weimar. Pînă cînd Simrock va deveni principalul editor al creației brahmsiene, casa elvețiană Rieter-Biedermann deține meritul de a fi publicat cea mai mare parte a ei.

În luna decembrie au loc concertele de la Mannheim, Karlsruhe și Köln, în programul cărora Brahms intercalează și două prime audiții publice: a *Trio-ului cu corn* (la Karlsruhe) și a *Variațiunilor pe o temă de Schumann pentru pian la patru mîini* (lucrare prezentată de compozitor și de Ferdinand Hiller, la Köln).

Către sfîrșitul lunii decembrie are loc și un concert la Detmold, orașul în care compozitorul își făcuse o bună parte a uceniciei sale. Brahms dirijează *Serenada pentru orchestră în la major* și interpretează al cincilea concert pentru pian de Beethoven, în admirația detmoldezilor, mereu devotați și mîndri de ascensiunea lui. Îndelungul turneu este încununat de concertul susținut în prima lună a anului 1866 la Oldenburg [1], unde răsună pentru a doua oară muzica *Trio-ului cu corn* și unde publicul se dovedește, ca și la Karlsruhe, deosebit de receptiv la profunzimea *Concertului pentru pian în re minor*. „Concertul va place într-o zi", scrisese Brahms lui Joachim cu șase ani în urmă, previziune ce începea să se adeverească.

În ultimele luni ale iernii anului 1866, Brahms a locuit în casa lui Julius Allgeyer din Karlsruhe, perioadă de odihnă în care creatorul începe din nou să se manifeste. Din acest popas datează mănunchiul de *16 valsuri pentru pian* [2] dedicate lui Eduard Hanslick, miniaturi ce au cunoscut, asemenea celebrelor *Dansuri ungare*, o imediată și largă popularitate. În cuceritoarea lor muzică, suflul vechiului ländler și al noului vals este înnobilat de viziunea nordică a compozitorului, cu specificele ei nuanțe de reverie (nr. 3, 5, 7, 10, 12, 15 și 16) și mister (nr. 6) sau este învolburat de pătimașe inflexiuni lăutărești ungare (ca în valsurile nr. 11, 13 și 14). Desigur că pentru publicul obișnuit cu sobrietatea și complexitatea gîndirii brahmsiene, *Valsurile op. 39* constituie o surpriză. Ele surprind, dar plac și găsesc ecou nu numai în rîndurile iubitorilor de muzică din orașul lui Lanner și Johann Strauss, dar și în concepția exigentă a muzicienilor din Germania. Fără ca Brahms să fi făcut vreo declarație în legătură cu intenția de a aduce un omagiu orașului său adoptiv, faptul că valsul deschide seria lucrărilor sale pentru pian din perioada vieneză poate fi interpretat ca purtător de biografică semnificație.

Alături de acest prim semn al vibrației vieneze din creația lui Brahms, se face remarcată o noutate și în rîndul lucrărilor de muzică de cameră: în lista de opusuri, la nr. 38, apare prima sa sonată duo, *Sonata pentru pian și violoncel în mi minor*.

Legătura cu Viena o face de data aceasta dedicația adresată violoncelistului Joseph Gänsbacher, unul dintre prestigioșii profesori ai Conservatorului al cărui cuvînt influențase în mare măsură numirea compozitorului la Wienersingakademie.

---

[1] La Oldenburg activa în ultima vreme Albert Dietrich.

[2] Versiunea originală a *Valsurilor pentru pian op. 39* este scrisă pentru pian la patru mîini. Ulterior, compozitorul a realizat o versiune pentru un singur interpret, sub același număr de opus.
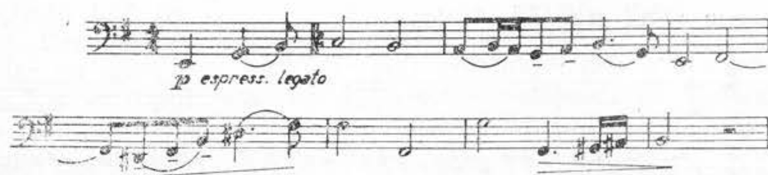
La distanţă de doisprezece ani de trilogia sonatelor pentru pian, *Sonata în mi minor* — compusă de-a lungul anului 1865 şi definitivată la începutul anului 1866 — deschide şirul sonatelor compuse la maturitate, toate concepute pentru cupluri instrumentale (violoncel-pian, vioară-pian, clarinet-pian).

Pentru a prezenta valoarea acestei creaţii, se impune a stabili de la început două particularităţi care reliefează supleţea gîndirii compozitorului. În primul rînd, faptul că muzica ei se desfăşoară fără a avea o mişcare lentă, pe succesiunea Allegro non troppo — Allegretto quasi Menuetto — Allegro. În al doilea rînd, integrarea viziunii fantastice (specifică în general scherzo-urilor brahmsiene) în Final.

S-au emis diferite păreri în legătură cu prima particularitate, cea a derogării de la concepţia construcţiei clasice. Singurul răspuns care poate fi dat semnelor de întrebare ridicate de cronicile presei este cel al corespondenţei dintre conţinut şi formă. Evitarea mişcării lente în cadrul unui ciclu muzical predominat de cantabilitate şi de spirit pastoral nu poate fi interpretată decît ca o modalitate de rezolvare arhitecturală a unui specific conţinut emoţional. Mulîndu-şi de fiecare dată logica structurii formale pe ideea unei anumite creaţii, Brahms a dat cu fiecare nouă lucrare cîte o mărturie de inventivitate şi de nonconformism.

Muzica primei părţi, Allegro non troppo în formă de sonată, se desfăşoară lin, elegiac, pe conturul a trei teme decurgînd una din alta, cu demarcaţii abia sesisabile (înlănţuire ce determină menţinerea aceleiaşi ordini a ideilor în fiecare dintre secţiunile formei). Domină cu deosebire tonul epic al temei principale (cu o dublă prezentare în expoziţie şi reexpoziţie, cu rol dominant în dezvoltare şi determinant în Coda) :
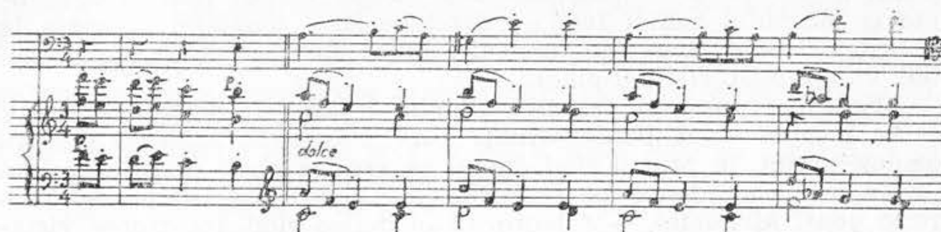
Exempulul nr. 30
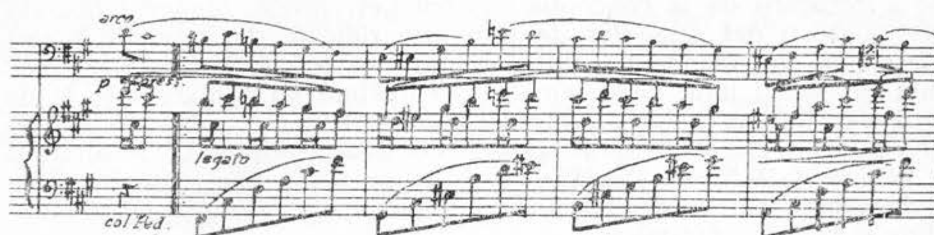


Domină, de asemenea, timbrul învăluitor al violoncelului, care expune povestitor primele două idei muzicale. Elementul de contrast specific formei clasice de sonată nu este adus nici de a treia temă (singura expusă de pian — măsura 79—90), ceea ce nu exclude existenţa unor tensiuni interioare, aşa cum acestea apar chiar în desfăşurarea temei principale (ex. nr. 30) şi cum se vor accentua în secţiunea dezvoltătoare.

Următoarea mişcare (Allegretto quasi Menuetto) în *do* major, măsura 3/4, forma *A-B-A*, aduce graţia unui dans cu rezonanţe populare, dans întrerupt trecător de muzica lirică a trio-ului. Ceea ce este caracteristic acestui Allegretto este conciziunea şi unitatea materialului muzical, tema din trio fiind o variaţie a temei principale (din secţiunea *A*).

Exemplul nr. 31 *Allegretto quasi Menuetto*
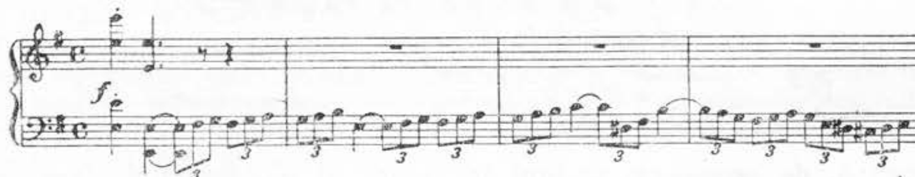


Exemplul nr. 32. Secțiunea mediană (Trio)
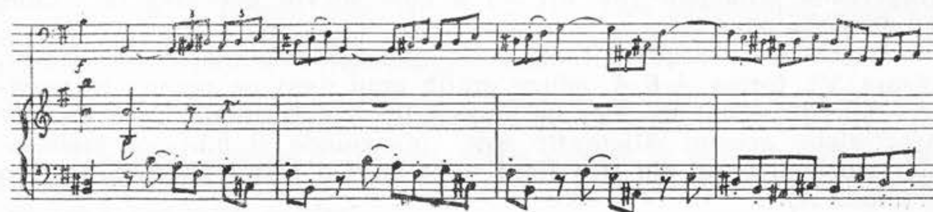


Față de concizia primelor părți, de limpezimea ideilor și a formei în care acestea sînt turnate, Finalul (Allegro, în *mi* minor) prezintă o concepție deosebit de complexă. Ca atmosferă, muzica lui este învăluită de elemente ale fantasticului, realizate prin stilul fugat, impregnat de mister. Ca formă, este o ingenioasă îmbinare între forma de sonată și cea de fugă. Două teme se înfruntă prin expresivitatea și stilul lor. Prima — un clasic subiect de fugă, expus de vocea din bas a pianului, temă ce va fi tratată la trei voci:

Exemplul nr. 33. *Allegro*
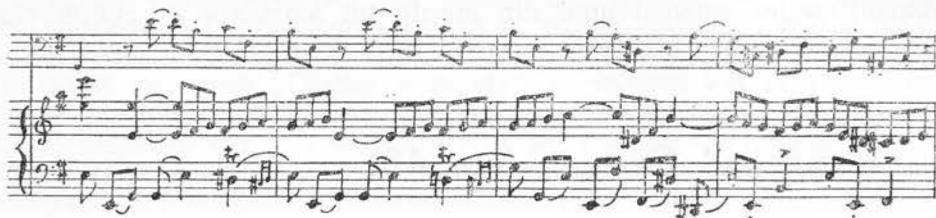


Răspunsul la dominantă (violoncel) și contra-subiectul în continuare la vocea gravă a partidei pianului:

Exemplul nr. 34



Tema la pian (vocea superioară) încadrată de contrasubiect (violoncel) şi un contrapunct liber în bas :

Exemplul nr. 35.



Pregătită de o punte construită pe elemente inversate ale subiectului de fugă, tema a doua (măsura 54 şi urm.) prezintă trăsături de contrast expresiv, tonal şi stilistic, specific formei de sonată. Secţiunea dezvoltătoare, cu intensificarea tensiunii caracteristice ambelor forme (măsura 76—135) şi secţiunea reexpozitivă (măsura 136—174) concepută pe aceeaşi sinteză a gîndirii preclasice şi clasice, conduce la contopirea ingenioasă a celor două tipuri de concluzii (stretta şi coda) în fragmentul „piu presto" (măsura 175—198).

Dacă *Sonata în mi minor pentru violoncel şi pian* ocupă un loc aparte în ansamblul sonatelor compuse de Brahms, avînd în vedere desfăşurarea ei arhitecturală, în ceea ce priveşte conţinutul ei — elegiac (în prima parte), viguros naţional (în a doua) şi fantastic (în final) — acesta se integrează în ceea ce simfonismul romantic brahmsian prezintă mai constant caracteristic de la primele pînă la ultimele lui manifestări.

Dedicînd ultimele sale creaţii celor două personalităţi muzicale vieneze (*Sonata, op. 38* — lui Josef Gänsbacher ; *Valsurile, op. 39* — lui Eduard Hanslick), Brahms pare a-şi fi manifestat sentimentul său de recunoştinţă faţă de cei ce i-au sprijinit primii paşi în capitala Austriei. Dar conştiinţa sa artistică era obsedată în ultimii ani de o îndatorire cu mult mai veche şi mai arzătoare, cea a realizării unui requiem cu conţinut nou, umanitarist şi naţional. La Karlsruhe, în liniştea pe care i-o oferă casa lui Julius Allgeyer la începutul anului 1866 (lunile februarie-aprilie), încep să prindă contururi ideile pînă acum abia schiţate, iar în Elveţia — în cea de a doua vizită pe care compozitorul o face la Winterthur şi Zürich (în lunile aprilie-august) — monumentala lucrare vocal-simfonică este aproape desăvîrşită.

Din acest scurt răstimp al verii anului 1866 datează prietenia lui Brahms cu poetul elveţian Gottfried Keller (pe ale cărui versuri va compune cîteva din viitoarele sale lieduri) şi mai ales durabila legătură cu Theodor Billroth, chirurg celebru de origine nord-germană, stabilit la Zürich. Instruit muzician[1] şi pasionat excursionist, Billroth va fi unul dintre cei mai apropiaţi prieteni ai compozitorului în anii trăiţi la Viena, oraşul în care el se va stabili, din anul 1867, ca profesor şi director al Institutului chirurgical.

[1] Cunoscător şi interpret de muzică de cameră, cîntînd la pian, vioară şi violoncel.

Cu un nou popas la Lichtenthal și un nou turneu de concerte cu Joachim în Elveția, se încheie șirul îndelungilor călătorii făcute de Brahms în cursul anului 1866, în care arta sa înscrie în istoria romantismului muzical unul din marile lui momente — cel al realizării *Requiemului German.*

Requiemul German (op. 45)

Analiză istorică, estetică și muzicală

Pentru a putea cuprinde semnificația și valoarea *Requiemului German*, se impune a privi prin perspectiva istorică și a fixa cîteva coordonate ale momentului în care noua lucrare brahmsiană a fost creată.

În cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea, creația lui Richard Wagner și cea a lui Johannes Brahms reprezintă noi etape de culme în istoria muzicii germane, după cele marcate de capodoperele lui Johann Sebastian Bach și ale lui Ludwig van Beethoven.

Problematica pusă de operele lui Wagner a ilustrat strălucit grava descumpănire morală din contemporaneitate, acțiunile eroilor lui fiind o romantică demonstrație a nefericirii și însingurării, a setei de înțelegere și de iubire — ca aspecte ale unor aspirații de intensă vibrație omenească. Fiecare mesaj wagnerian tinde către dezvăluirea și înfierarea unei tare sociale existente, fie că este vorba de formalismul cultic (Tannhäuser), de acțiunea nefastă a intrigilor (Lohengrin), de platitudinea conservatorismului (Maeștrii cîntăreți din Nürnberg) sau de dezumanizarea imprimată de puterea avuției (Inelul Nibelungilor). Dar rezolvările lui Wagner părăsesc intențiile constructive inițiale, pentru a impune, în ultima fază de dramaturgie, suprema voluptate a morții. Ideea realizării idealului în neființă, ca directă influență a gîndirii lui Schopenhauer și a primelor manifestări filosofice ale lui Nietzsche, domină concepția realizărilor lui Richard Wagner, idee care are implicații (sub această formă a beatitudinii și nu ca naiv refugiu salvator) și în creația lui Franz Liszt. Pentru că muzica „Preludiilor" — pentru a lua ca exemplu cel mai cunoscut dintre poemele sale simfonice — reprezintă adeziunea compozitorului la ideea morții ca sublimă topire în eternitate, idee desprinsă de el din versurile cu același titlu ale romanticului Lamartine, în care viața este prezentată ca un preludiu trecător al morții. Ideea va mai apare peste cîteva decenii și în creația lui Alexandr Skriabin (1871—1915) în neterminatul său mister sincretic intitulat „Actul premergător" (titlu care ilustrează același sens programatic ca și cel al poemului lui Liszt). Dar dacă Skriabin ajunge la o concepție metafizică simplistă și la manifestări artistice de extaz mistic extrem (ca rezultat al unei generalizate angoase psihologice deosebit de caracteristică pentru perioada în care a trăit și ca urmare directă a contactului cu filosofia indiană și cea nietzscheană) în poemul lui Liszt, inspirat

de gîndirea lui Lamartine, se face simțită și prezența unui romantic sentiment de înălțătoare admirație pentru frumusețile oferite de viață, alături de intenția consolatoare a concepției sale profund religioase. Asemenea tendințe nu au fost străine nici creației lui Wagner, dar deznodămîntul la care compozitorul a condus acțiunile eroilor săi nu a făcut decît să adîncească deprimarea romantică și să inoculeze — odată cu opera „Tristan și Isolda" — un nou val de depresiune în rîndul tineretului german, după cel al „depresiunii wertheriene". Nici Siegfried, cel mai stenic dintre personajele reînviate de arta lui Wagner, nu se impune ca argument afirmativ, fiind și el un nou exemplu de înfrîngere din galeria personajelor romantice.

Față de Wagner și Liszt, *atitudinea lui Brahms prezintă o imensă forță constructivă.* Procesul simfonismului său, cu viguros sens ascendent, nu se dezminte nici în concepția unei lucrări cu finalitate religioasă (cum este cea a *Requiemului German),* inspirată în totalitate de texte biblice, texte din care compozitorul culege cu migală și remarcabilă responsabilitate etică exemple stimulatoare. Brahms aduce modelul mamei iubitoare și al plugarului harnic, ca simbol al vieții și al acțiunii. „Nemurirea" lui Brahms este o nemurire condiționată de acțiune, de lanțul acțiunilor omenești care construiesc și asigură fericirea. În concepția sa omul însuși, cu forța lui morală, își pregătește propria nemurire, integrîndu-se prin rolul său activ, în eternitate. Creația sa nu cuprinde ideea vieții ca preludiu al morții — așa cum poetizează idealismul lui Lamartine și Liszt — și nici cea a împlinirii năzuințelor ei în moarte — așa cum proclamă cu voluptate Wagner în descătușarea finală a eroilor săi. De aici provine valoarea morală a gîndirii lui Brahms, valoare conjugată cu geniul și măiestria sa componistică (atribute cu totul spectaculoase în creația lui Wagner) care asigură actualitate și perenitate creațiilor sale.

Istoricul *Requiemului German* este istoricul unui deceniu din viața lui Brahms, al perioadei cuprinse între anii 1857 și 1868, ani în care au loc maturizarea sa spirituală și desăvîrșirea sa artistică. Pe manuscrisul lucrării, care se află printre cele mai de preț valori ale fondului documentar de la „Geselschaft der Musikfreunde" din Viena, se poate citi mențiunea „Baden-Baden, im Sommer 1866". Dar începuturile acestei lucrări sînt de căutat mult mai devreme, în preajma anului 1857, după cum împlinirea ei (prin integrarea ulterioară a celei de a V-a părți) are loc doi ani după data semnalată pe manuscris, în primăvara anului 1868. Moartea lui Robert Schumann, în vara anului 1856 și cea a mamei sale, Johanna Henrika Christiane Brahms, la începutul anului 1865, au adîncit în tînărul creator înclinația spre introspecție, manifestată în numeroase pagini ale începuturilor sale componistice. Brahms nu a consemnat intenția sa de a face o legătură între noua sa lucrare și cele două pierderi suferite, după cum nu a fixat nici vreo anumită dată care să poată semnala momentul pornirii îndelungatei elaborări a *Requiemului* său, dar interpretările făcute în acest sens de majoritatea comentatorilor sînt întru totul justificate. În primul rînd, edificatoare sînt căutările febrile pentru

găsirea unui text biblic consolator, pe a cărui idee să-şi poată sprijini muzica unei lucrări funebre, căutări ce datează din anii următori morţii lui Schumann. Pe manuscrisul primului caiet din ciclul *Magelone-Romanzen* se găsesc notate de mîna lui Brahms versete extrase din Biblie, folosite apoi în *Requiem*. De asemenea, cea de a doua parte a *Requiemului German* reia o muzică compusă de Brahms ca scherzo pentru o simfonie la care începuse să lucreze sub îndemnul lui Schumann. Dacă la aceste ipoteze se mai adaugă şi faptul că într-un „Projecktbuch" aparţinînd lui Schumann s-a găsit notat titlul „Deutsche Requiem", interpretarea unei continuităţi între intenţia lui Schumann şi realizarea lui Brahms nu poate fi lipsită de temei.

În ceea ce priveşte legătura dintre crearea *Requiemului German* şi moartea mamei lui Brahms, aceasta este confirmată de efortul creator făcut de compozitor în anul 1866, efort semnalat de prietenii săi din Karlsruhe (Julius Allgeyer, Hermann Levy), din Winterthur (editorul Rieter-Biedermann), din Zürich (poetul Gottfried Keller, chirurgul Teodor Billroth, compozitorul şi dirijorul Theodor Kirchner), din Lichtenthal (Clara Schumann), din Hanovra (Josef Joachim), din Hamburg (Eduard Marxsen) — prieteni pe care i-a vizitat pe rînd şi în preajma cărora a compus cea mai mare parte a monumentalei cantate funebre pe parcursul primăverii, a verii şi a unei bune părţi din toamna anului 1866, înainte de a se fi reîntors la Viena, după un an şi jumătate de continuă absenţă.

Brahms nu şi-a precizat nici intenţia de a închina *Requiemul* său unuia sau altuia dintre cei pierduţi, conferind creaţiei sale semnificaţii obiective. În această tendinţă generalizatoare se înscrie întreaga concepţie a noii sale lucrări, singura delimitare făcută de compozitor fiind cea a spiritualităţii ei naţionale.

Aşa cum anunţă titlul, *Requiemul German* se detaşează de modelele tradiţionalei messe „pro defunctis" a cultului catolic pe text latin canonizat. Istoric, genul a cunoscut o deosebit de lentă evoluţie. Pornind de la forma lui primară (oficierea slujbei funebre gregoriene) căreia i s-au adăugat treptat variate intervenţii artistice, se ajunge la momentul în care termenul începe să aibă şi accepţiunea de lucrare muzicală creată special pentru ritualul de înmormîntare. Din desfăşurarea slujbei catolice obişnuite, messa funebră preia prima şi ultimele ei părţi (Kyrie; Sanctus şi Agnus Dei), construindu-se pe o introducere proprie („Introit" — introducere contopită cu Kyrie). Dacă în slujba „pro defunctis" nu apar unele mari secţiuni ale messei obişnuite (Gloria, Credo) sau importante secvenţe din desfăşurarea acesteia (Alleluia), în schimb secvenţa „Dies irae", cu conţinutul ei ameninţător, ajunge să aibă o deosebită amploare şi să prezinte deosebită varietate în dramatizarea muzicală făcută de compozitori de-a lungul secolelor. Contribuţii artistice remarcabile la evoluţia requiemului ca gen muzical aduc pe rînd compozitorii secolului al XVI-lea (în stilul polifoniei vocale) [1] ai secolului al XVII-lea (în stilul monodiei acom-

[1] Johannes Ockeghem, Pierre de la Rue, Orlando di Lasso, Giovanni Pierluigi Palestrina, Thomas Luis da Vittoria, Cristobald de Morales, Eustache Du Caurroy.

paniate)[1], pregătind concepția realizărilor vocal-simfonice din secolul al XVII-lea[2] și momentul de impresionant salt în înălțimile expresivității, reprezentat de ultimul cuvînt spus în muzică de geniul lui Mozart. După acest grandios moment din drumul de emancipare al genului, requiemul va cunoaște o deosebită dezvoltare și o mare varietate de realizare. În secolul al XIX-lea — cînd imaginile funebre încep să pătrundă în numeroase genuri și forme muzicale (în sonată, în simfonie, în lied, în cvartetul sau cvintetul instrumental), încrustînd în creația muzicală reflectarea unor dramatice stări sufletești individuale sau de masă — acest gen vocal-simfonic, adaptat sau nu slujbei religioase, este prezent în creația multor compozitori, aparținînd diverselor culturi muzicale. Luigi Cherubini, Hector Berlioz, Charles Gounod, Camille Saint-Saëns, Gabriel Fauré (în Franța); Robert Schumann și Johannes Brahms (în Germania); Franz Schubert și Anton Bruckner (în Austria); Gaetano Donizetti și Giuseppe Verdi (în Italia); Felipe Pedrell (în Spania); Antonin Dvorak (în Boemia) — realizează forme monumentale, de recunoscută forță artistică. Diversificarea caracteristică creației romantice va continua și în manifestările secolului XX, îmbogățite — în unele cazuri — cu elemente inspirate din ritualul funebru folcloric („Requiemul țărănesc" — de Karol Szymanowski; Requiemul închinat memoriei lui George Enescu, de Marțian Negrea) sau simplificate, în sensul unor tendințe de reîntoarcere la sursa gregoriană (Jean Rivier, Henry Tomasi, Maurice Duruflé, Désiré Emile Ingelbrecht). Se va impune de asemenea și tendința de interpretare simfonică și tratare exclusiv orchestrală a conținutului funebru (*Simfonia liturgică* — de Arthur Honegger; *Simfonia da Requiem* de Benjamin Britten) sau de remarcabile integrări, în concepția vechiului gen, a celor mai înalte comandamente etice ale timpului (*Requiemul de război* — compus de Benjamin Britten în anul 1960).

Privind în urmă la îndelungata evoluție și treptata emancipare a tradiționalei messe funebre, de la forma ei primară, rigid gregoriană, pînă la contemporaneitate, *primul moment de detașată îndrăzneală creatoare este reprezentat de contribuția lui Johannes Brahms.* Mai înrădăcinat decît toți contemporanii săi în tradiție, criticat și etichetat ca „epigon" sau „maître copiste" de către unii comentatori pătimași, Brahms se dovedește a fi fost cel mai revoluționar dintre romantici, tocmai în concepția unei lucrări de statornicită formă și finalitate. *În primul rînd, el părăsește cu totul textul liturgic, înghețat de veacuri în canoanele cultului catolic.* Conținutul dogmatic al acestui text, din care nu lipseau amenințări înfricoșătoare, nu putea corespunde dorinței sale de a aduce mîngîiere și încurajare prin opera sa de artă celor ce pierdeau o ființă iubită. Din textul Bibliei (traduse în limba germană de J. Osterwald și Hubert Pernot), el desprinde acele idei ce răspundeau intențiilor sale de consolare și îm-

[1] Francesco Cavalli, Giovanni Battista Bassani, Niccolo Jommel, Jean-Baptiste Lully, André Campra.

[2] Johann Adolf Hasse, Antonio Salieri, François-Joseph Gossec.

bărbătare, idei care aveau corespondenţă cu concepţia doctrinei sale luterane, o doctrină cu mult mai blîndă şi mai elastică decît cea catolică.

Odată cu sensurile textului canonizat, *Brahms părăseşte şi tradiţia folosirii limbii latine, limbă străină înţelegerii celor mulţi,* înlocuind-o cu limba germană prin care îşi putea transmite, *direct şi sincer, mesajul său consolator.* În acest sens, al părăsirii limbii latine în creaţia unui requiem, există un singur precedent, cel realizat de Schubert cu cincizeci de ani în urmă (în anul 1818), în *Messa funebră germană* [1]. Brahms nu a cunoscut această lucrare, după cum nu a cunoscut-o nici Robert Schumann, doritor şi el să creeze un „Deutschen Requiem", aşa cum s-a găsit notat în menţionatul său „Projecktbuch". Se conturează faptul că ideea de a introduce limba germană în muzica funebră religioasă rămîne legată de numele lui Schubert, Schumann şi Brahms, Brahms fiind singurul care a reuşit să o realizeze cu geniu, pentru posteritate. Nonconformismul noii sale creaţii îl apropie nu numai de cei doi romantici pe care i-a continuat în desfăşurarea istorică, dar şi de arta vocal-simfonică a celor mai de seamă maeştri preclasici — de arta lui Händel şi Bach. În recenta monografie *Brahms* a lui Walter Siegmund Schultze, autorul merge în şi mai mare adîncime, comparînd „psalmodia corului" care dublează cuvintele rostite de soprană în partea a V-a a *Requiemului* („Ihr habt nur Traurigkeit..." — Voi aveţi numai tristeţe...) cu arta lui Schütz, apreciind-o ca fiind „ein Hochstfall madrigalesker Text-ausdeutung bei Brahms, Schütz, im Gewande des 19. Jahrhunderts" [2] („o culme a înţelegerii textului madrigalesc la Brahms, (un) Schütz în spiritul secolului al XIX-lea"). S-ar putea trage concluzia că *într-o perioadă în care formele mari ale muzicii religioase sufereau o adevărată eclipsă, Brahms a înscris — prin Requiemul său — o nouă etapă de glorie în tradiţia polifoniei germane, prima fiind datorată lui Heinrich Schütz (secolul al XVII-lea), iar a doua — şi cea mai strălucitoare — lui Johann Sebastian Bach (în secolul al XVIII-lea).*

Privită în ansamblu, lucrarea este o monumentală cantată funebră pentru cor mixt, solişti (bariton, soprană) şi orchestră (compusă din grupul instrumentelor cu coarde, instrumente de suflat din lemn perechi, la care se adaugă piccola şi contrafagotul ; alămuri — patru corni, două trompete, trei tromboni, tuba bas ; harpă, trei timpani, orgă — ad libitum).

---

[1] Lucrarea lui Schubert a figurat timp de un secol ca fiind compusă de Frederic Schubert — fratele mai mare al compozitorului (care a şi publicat-o pe numele său), adevărul fiind restabilit de către O. E. Deutsch în anul 1928 — la împlinirea a o sută de ani de la moartea marelui romantic austriac. Dacă din punct de vedere istoric messa lui Schubert a înscris o remarcabilă îndrăzneală, din punct de vedere artistic, ea nu a egalat valoarea altor creaţii schubertiene şi nu s-a impus în mod deosebit în viaţa de concert.

[2] Schultze, W. S. *Johannes Brahms*, Leipzig, 1966, Veb Deutscher Verlag für Musik, p. 162.
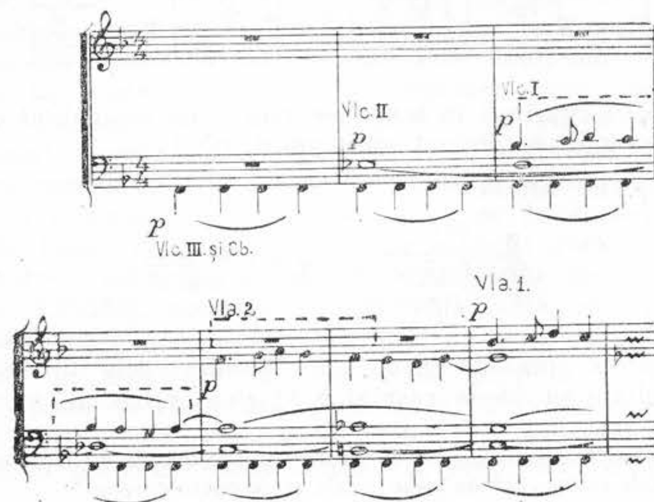
Din punct de vedere arhitectural, Brahms își concepe desfășurarea *Requiemului* său pe două mari secțiuni, prima (cuprinzînd trei mișcări) fiind o prezentare dramatică a descumpănirii sufletești romantice; a doua (ultimele patru mișcări) — ilustrînd extatic intenția consolatoare și întărind îndemnul la acțiune (îndemn prezent și în primele mișcări, ca element de contrast față de prezentul tragic). Peste trăsăturile proprii fiecăreia dintre cele șapte părți (cu o finisare care a făcut posibilă și prezentarea lor izolată sau în grupuri restrînse, în concertele bisericești), o perfectă unitate de fond emoțional și concepție stilistică conduc înlănțuirea lor, unitate ce ilustrează o creatoare îmbinare între gîndirea preclasică, simfonismul clasic și continuitatea ciclică romantică.

Partea I (Ziemlich langsam und mit Ausdruck) în tonalitatea *fa* major — prezintă prima confruntare a lucrării, cea dintre suferințele vieții și bucuria răsplății.

Pentru redarea profundului sentiment de durere care deschide muzica tabloului funebru, compozitorul folosește nuanțe stinse, întunecate, frecvent prezente în paginile epice ale creației sale. Din ansamblul orchestral sînt îndepărtate viorile și clarinetele, al căror colorit timbral luminos nu-și avea locul în pasta sonoră prin care compozitorul dorea să sugereze o lume a nefericirii. Violele (divizate în două), violoncelele (în trei), lemnele și harpa sînt instrumentele care contribuie cu deosebire la realizarea coloritului estompat al portalului muzical.
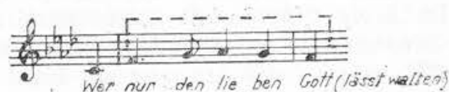
Introducerea orchestrală care pregătește ampla desfășurare corală este construită pe un motiv simplu, cu contur melodic lin, urcînd și coborînd pe trepte alăturate, prezentat în trei preluări imitative ascendente, pe o pulsație abia perceptibilă a coardelor grave:

Exemplul nr. 36 — *Ziemlich langsam und mit Ausdruck.*



Fără ca Brahms să fi consemnat în mod precis sursa de inspirație a acestui motiv introductiv (motiv ce va avea rol ciclic în desfășurarea muzicii), legătura lui cu coralul protestant *Wer nur den lieben Gott lässt walten* pare evidentă :
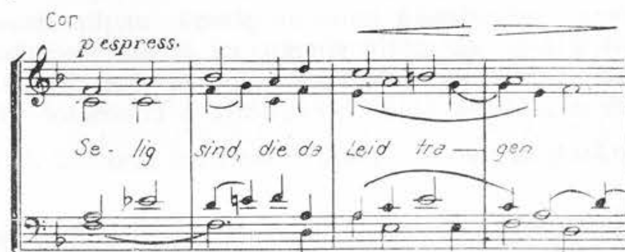
Exemplul nr. 37



Această legătură este semnalată de Siegfried Ochs[1] în scurta prefațare pe care a făcut-o *Requiemul German* (Edition Peters-Leipzig), ca o concluzie a unei convorbiri avute cu Brahms asupra acestui subiect, convorbire în care compozitorul ar fi făcut aluzie la faptul că în primele măsuri ale primei părți, ca și în partea a doua a lucrării, s-a inspirat „dintr-un vestit coral", fără ca el să-i fi precizat titlul (rezervă tipic brahmsiană).
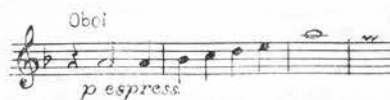
Ideea introductivă, construită pe motivul inspirat de melodismul vechiului coral german, coboară treptat în registrul grav al orchestrei, pentru a reapare trecător și stins (măs. 17-19) după trei acorduri corale, care anticipează intrarea vocilor omenești. La început singur, apoi întovărășit sau întretăiat de scurte intervenții instrumentale, corul înalță șoptit un cîntec de slavă (măs. 19-46) :

Exemplul nr. 38



Ideea mîngîierii cuprinsă în text este redată de ansamblul coral printr-un motiv melodic ascendent, anticipat de oboi :

Exemplul nr. 39
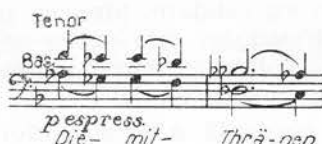


Următoarele episoade corale aduc două versete din Psalmul 126, amîndouă subliniind ideea răsplății. Muzica primului verset (măs.

[1] Siegfried Ochs, contemporan cu Brahms, fondatorul și dirijorul corului Filarmonicii din Berlin, compozitor de piese corale și de opere comice.

47-63) aduce un colorit tonal nou *(re bemol* major) şi instrumental (intervenţia harpei), desfăşurîndu-se pe trei motive: primul descendent, în registrul grav (măs. 47-50):

Exemplul nr. 40
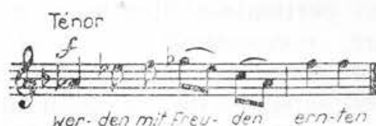


al doilea înălţător, intonat de soprane (măs. 51-54):

Exemplul nr. 41



al treilea, repartizat tenorilor (măs. 55-58):

Exemplul nr. 42



Cel de al doilea verset al psalmului 126 (măs. 65-96) readuce — în versiune corală — coloritul introducerii orchestrale (tonalitatea *fa* major). Muzica se desfăşoară pe intonaţii cunoscute (ale introducerii orchestrale, ale celor trei motive succesive anterioare — exemplele nr. 40, 41, 42), canava melodică ce conduce spre episodul coral conclusiv, o reluare a textului şi intonaţiilor iniţiale, mereu în nuanţe stinse. Flautul, oboiul, cornii (măs. 106-110) întovărăşesc prima frază a suferinţei, pentru ca întreaga orchestră să contribuie apoi la sublinierea frazei a doua, consolatoare, pe care se construieşte în continuare Coda (măs. 127-158). Ultimele intervenţii corale se pierd pe arpegiile harpei (măs. 150) şi pe acordurile înalte ale suflătorilor de lemn (măs. 155-158), sonoritate ce învăluie abia perceptibil (pianissimo) finalul depresiv al primului tablou.
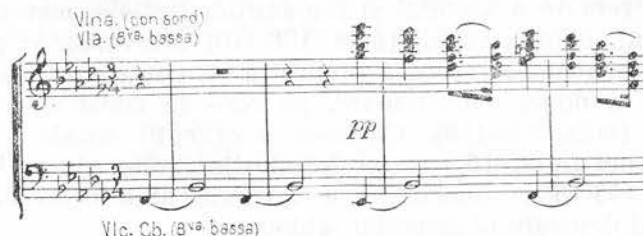
Privind în ansamblu muzica primei părţi a *Requiemului* lui Brahms, se poate remarca desfăşurarea ei *integral corală*, pe forma limpede *A — B — AB — Av — Coda*. Este un tablou introductiv ce conţine în germene ideea lucrării şi pregăteşte înţelegerea mesajului ei.

În partea a II-a (Langsam, marschmässig), contrastul dintre suferință și bucurie (schițat în prima parte), prinde proporții dramatice. Viața trecătoare, nesiguranța ei, este ideea căreia Brahms îi opune din nou elementul activ, stimulator, desprinzînd din textele biblice exemplul plugarului harnic care „așteaptă roada cea scumpă a pămîntului, adăstînd-o cu răbdare, pînă ce primește ploaia timpurie și cea tîrzie". *Culegerea rodului este ideea ce se impune, idee ce se va afirma ca un fir conducător în întreaga lucrare, ilustrînd concepția compozitorului asupra sensurilor vieții.*

Pentru realizarea muzicală a primei idei (depresiunea), Brahms își desfășoară muzica pe ritmurile unui marș funebru. Coloritul procesiunilor funebre — specific simfonismului romantic și postromantic — apare arareori în creația lui Brahms, compozitorul care a ocolit în general principiile de creație programatică și modalitățile de plasticitate muzicală. Integrarea lui în cadrul muzicii unui requiem este pe cît de nouă, pe atît de inedit realizată de compozitor. Elementul ce se detașează este de găsit *în desfășurarea procesului ritmic, desfășurare ce prezintă pentru prima oară în creația cultă tratarea unui marș funebru în concepție ritmică ternară*[1]. Desigur că nu tentația de originalitate a determinat pe Brahms să încerce o rezolvare stilistică prin care să contrazică mișcarea binară firească a pașilor (mișcare pe care o ilustrează muzica de marș, indiferent de destinația lui), ci necesitatea de corespondență între ideea episodului funebru și exprimarea ei sonoră. Pe metrul ternar ales (3/4), Brahms realizează — datorită unei particulare distribuiri a accentelor — o specifică pulsație binară, corespunzătoare unui mers tărăgănat, de cortegiu lent, copleșit de suferință.

Spre deosebire de prima parte, în acest al doilea tablou al lucrării sînt solicitate glasurile tuturor instrumentelor din orchestră, pentru a pregăti desfășurarea procesiunii funebre. Pe bătăile marcate cu regularitate de către coardele grave și fagoturi, în tonalitatea *si bemol* minor, se deapănă un motiv coborîtor, însoțit de acordurile arpegiate ale harpei, într-un solemn pianissimo (măs. 1-12) :

Exemplul nr. 43. *Langsam, marschmässig.*



[1] Un precedent de tratare a muzicii de marș în formulă ritmică ternară poate fi semnalat tot în creația lui Brahms, anume în secțiunea centrală a părții lente din *Cvartetul cu pian în sol minor (op. 25)*. De data aceasta însă e vorba de un marș funebru.

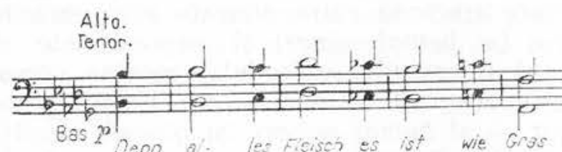
Persistența acestui motiv monoton este întretăiat de prezența unui alt motiv frînt, intonat de viori, viole, oboi și piccola, în succesive secvențe (măs. 13-21) :

Exemplul nr. 44



Pe acest fond orchestral se înfiripă unisonul coral (fără soprane) — un murmur apăsat de cuvinte sumbre despre deșertăciunea vieții — al cărui contur melodic prezintă înrudire atît cu motivul de bază al coralului protestant (ex. 37), cît și cu motivul ciclic care deschide muzica *Requiemului*.
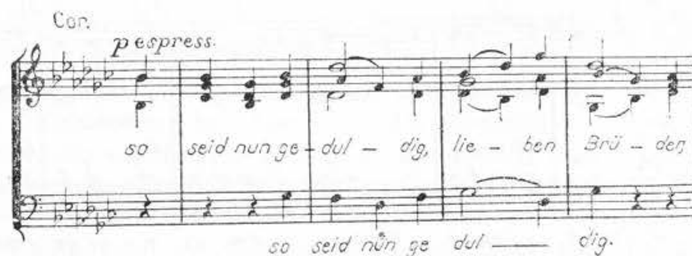
Exemplul nr. 45



Coralul funebru este continuat de vocile de femei, în terțe, suprapunîndu-se pe unduirile melodice ale ultimei fraze din expoziția orchestrală a acestei părți (exemplul 44).
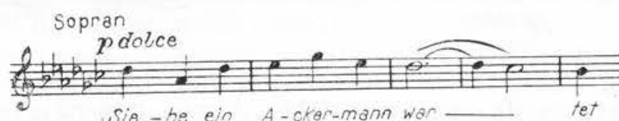
Reluarea de către orchestră a secvențelor coborîtoare inițiale, de data aceasta în tonalitate majoră (măs. 43-53), prezintă o treptată creștere a încordării. Intervențiile cromatice din succesiunea acordică, monotonia fondului ritmic marcat de timpani, precum și amploarea crescîndă a sonorităților (sugerînd apropierea cortegiului) intensifică sentimentul deprimării. Unisonul coral (cuprinzînd și sopranele) răsună în forte, ca un protest înspăimîntat al oamenilor amenințați de moarte. În momentul în care cîntecul lor începe să se îndepărteze cu rezonanțe de amară resemnare, Brahms își intercalează mesajul său stimulator, îndemnul la viață și acțiune (măs. 75-126). Pregătit printr-o melodie vioaie, în *sol bemol* major (cu indicația „etwas bewegter")

Exemplul nr. 46. *Etwas bewegter*



exemplul plugarului harnic se impune la început în glasul sopranelor, apoi în intonațiile întregului ansamblu coral, pe textul: „Siehe, ein Ackermann wartet / auf die köstliche Frucht der Erde / und ist geduldig darüber / bis er empfahe / der Morgenregen / und Abendregen" (Iată, Plugarul aşteaptă roada cea scumpă a pămîntului, adastînd-o cu răbdare pînă ce primeşte ploaia timpurie şi cea tîrzie).
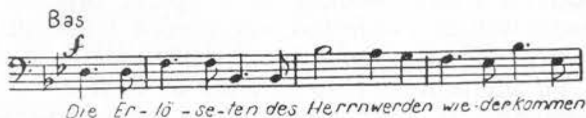
Exemplul nr. 47



Tema pastorală prinde vigoare şi vioiciune prin efectul dat de notele staccati la flaut şi pizzicatti la coarde, ca şi prin ornamentele realizate de harpă (măs. 106-120). Ultimele cuvinte („so seid geduldig") se aud, ca un ecou, pierzîndu-se pe pedala de *si bemol* a cornilor, care face trecerea către atmosfera funebră inițială al cărei colorit întunecat (*si bemol* minor) şi expresivitate depresivă apar intensificate după intervenția episodului median consolator.
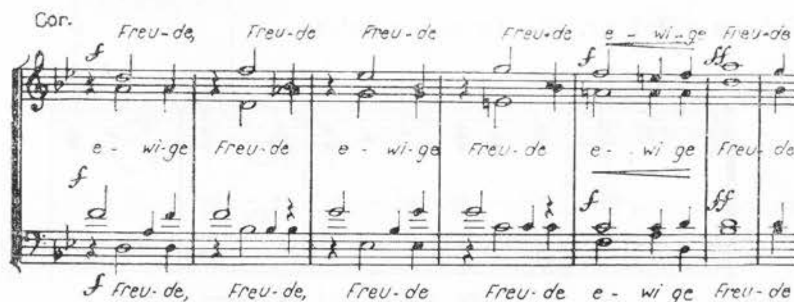
Acest masiv *A* — *B* — *A* (pe plan tonal: *si bemol* minor — *sol bemol* major — *si bemol* minor) îşi găseşte rezolvarea într-o viguroasă Fugă finală. Pregătită de un scurt coral de slavă şi de triumfale intonații orchestrale (episodul Poco sostenuto — măs. 198-206), tradiționala formă polifonică (în mişcarea Allegro non troppo, tonalitatea *si bemol* major) impune ideea către care tind sensurile creației — cea a inepuizabilei forțe vitale. Robustețea temei de fugă, expusă de başi

Exemplul nr. 48



şi preluată apoi de vocile superioare, conduce la imperativul ideii, marcat de cuvîntul „Freude" (bucurie), în sonorități grandioase:
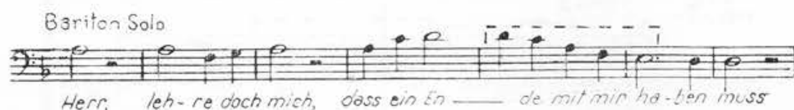
Exemplul nr. 49



Intonații de rugăciune (măs. 225, 297), de răscolitoare amintiri (măs. 238, 254) întretaie ampla desfășurare vocal-simfonică, fără să influențeze caracterul energic al concluziei care proclamă o categorică biruință. Nici episodul final (Tranquillo, măs. 303-337) — unul din cele mai inspirate momente ale lucrării — nu risipește sentimentul de forță, deși muzica se deapănă lin, în nuanțe pianissimo și piano, într-o măiestrită îmbinare a două planuri melodice (ale instrumentelor de suflat și ale corului), concentrînd cu geniu, ca de fiecare dată în concepția Code-lor lui Brahms, esența ideatică a dramaturgiei muzicale.
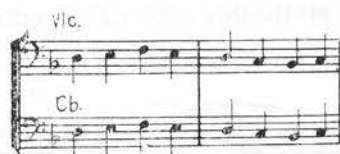
Partea a III-a (Andante moderato) opune echilibrului cucerit în jubilația sonoră a finalului părții secunde un conținut de specific pesimism romantic, realizînd prin acesta unul dintre cele mai puternice contraste din ansamblul lucrării. Reluînd problematica efemerei existențe omenești, Brahms dă cuvîntul de data aceasta omului (bariton solo) înspăimîntat de apropierea morții. După desfășurarea primelor două părți corale, glasul solistului, înălțat fără pregătirea vreunei introduceri instrumentale, răsună zguduitor :

Exemplul nr. 50



Orchestra acompaniază difuz lamentația solistică (*re* minor), doar intervenția corală, pe aceeași melodie (măs. 17-32) pare a întări sensul dramatic al ideii. În acompaniamentul abia perceptibil al coardelor grave se insinuează conturul motivului principal din tema introducerii orchestrale a primei părți (exemplul 36), creînd o nouă legătură ciclică în desfășurarea muzicii (măs. 20-21) :

Exemplul nr. 51



Episodul solistic următor (măs. 33) — continuat ca și primul de o preluare corală (măs. 48) — adîncește sentimentul de nesiguranță și înfricoșare. Impulsurile de răzvrătire din concepția frazei muzicale sînt realizate prin creșteri și căderi de sonorități, prin elemente cromatice în armonie, prin pauze prelungite, prin intercalarea trioletelor și sincoparea lor în acompaniamentul ostinat al coardelor, prin intervenția ornamentului de șaisprezecimi în cursul melodic al temei :

Exemplul nr. 52
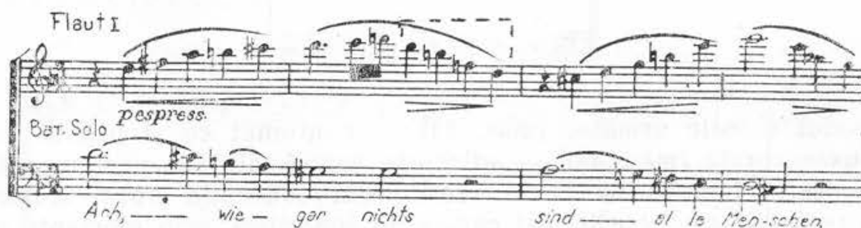


O primă culminaţie dramatică este atinsă în interpretarea corală a frazei a doua (măs. 56-66) în care intervine secvenţarea ascendentă a motivului în şaisprezecimi, ca şi căderea intervalică la decima inferioară (măs. 61-64) sau prăbuşirea sonorităţii de la fortissimo la pianissimo, colorit depresiv întregit cu efecte de suspine în glasurile orchestrei (coarde, corn, trompetă, timpani). Reluarea melopeei iniţiale (măs. 67), înălţată de bariton solemn şi trist, continuă intensificarea sentimentului de nesiguranţă, intensificare marcată în continuare de brutalul fortissimo al orchestrei (măs. 93). Prima secţiune a tabloului se termină pe o linie melodică a viorilor (în octave) ce îmbină elemente din ambele episoade (formula în şaisprezecimi din episodul al doilea, urmată de descendenţa melodică caracteristică sfîrşitului temei din primul episod — exemplul 50) :

Exemplul nr. 53



Pe această punte instrumentală, care se stinge pe motivul ornamental în şaisprezecimi (lărgit treptat la valori de pătrimi şi optimi) se face trecerea spre a doua secţiune a părţii a treia (măs. 105-173), un impetuos protest făcut de bariton în numele tuturor oamenilor „care rătăcesc ca fantomele şi se agită în van, care adună şi nu ştiu cine se va bucura de agoniseală..." [1] În acelaşi tempo, dar în măsura 3/2, noua temă a solistului se împleteşte polifonic cu o melodie intonată în registrul înalt de flaut şi oboi (în octave) în desfăşurarea căreia se insinuează conturul motivului sintetizator din exemplul 53 :

Exemplul nr. 54 (măs. 105-108) :

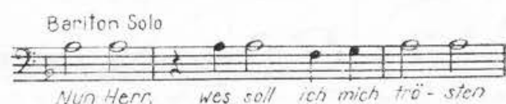


---

[1] Sie gehen daher wie ein Schemen / und machen ihnen viel vergebliche Unruhe; / sie sameln und wissen nicht / wer es krigen wird (Psalmul 39, 7).

Insistența pe acest motiv (intonat succesiv de diferite cupluri instrumentale) întovărășește în continuare și reluarea primei melodii a baritonului (exemplul 50), transfigurată în cursul desfășurării ei pe sensurile noului text biblic. Împletirea ideilor continuă și în preluarea corală, conducînd la întrebarea vehementă pusă de bariton solo: „ce consolare am de așteptat ?"

Exemplul nr. 55



întrebare preluată de cor în stil fugat (măs. 142-158):

Exemplul nr. 56

Sopran p molto cresc. f
Nun Herr, nun Herr, wes soll ich mich trös — ten,
Alto f
Nun Herr, nun Herr,
Tenor mf molto cresc f
Nun Herr, nun Herr,
Bas mf molto cresc.
Nun Herr, wess soll ich mich trö sten, mich trö - sten?
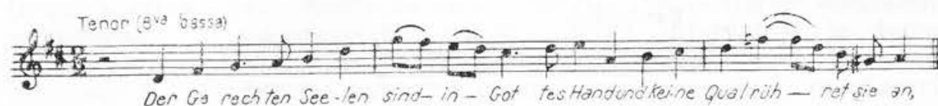
Răspunsul îl aduce un înălțător fragment coral (măs. 164-172) ce continuă stilul polifonic imitativ, dar într-o expresivitate proprie, descătușată de sentimentul de anxietate ce a dominat desfășurarea acestui tablou. Este momentul care încheie zguduitoarea confesiune omenească, făcînd trecerea (în tonalitatea re major) către ultima secțiune a părții a treia.

Exemplul nr. 57

Cor p
Ich hof — fe auf dich — auf
p
Ich hof — fe, ich hof — fe - auf
fe auf dich, — ich
p Ich hof
p Ich hof — fe, ich hof — fe, ich

Brahms rezolvă imaginea suferinței romantice din această parte printr-o impunătoare Fugă corală. Pe o pedală de tonică *(re)*, ținută de contrabași, tromboni, tuba și timpani pînă la ultima măsură (măs. 173-208), cuvintele consolatoare se deapănă pe echilibrul tradiționalei forme preclasice, al cărei subiect îl impun (în forte) tenorii :

Exemplul nr. 58



Privită în ansamblu, desfășurarea muzicii din cea de a treia parte a lucrării este construită pe forma :

	A(a-b-a)	Punte orch.	B(β - a_v - β - Punte orch.- d - e)	Punte vocal-simf.	C(fuga finală)
Măsura :	1 - 93 ;	93 - 104 ;	105 - 138 ; 138 - 141 ; 142 - 158 ;	159 - 172	173 - 208
Tonalitate de bază :	Re minor			Re major	
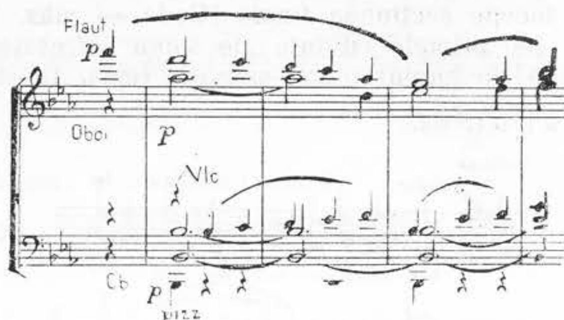
Prin monumentala Fugă vocal-simfonică în *re* major, Brahms încheie nu numai dramaturgia părții a treia, dar și principala dezbatere conflictuală, concentrată în prima mare secțiune a lucrării (cuprinzînd primele trei părți).

Cel de al doilea act al *Requiemului German*, alcătuit din patru mișcări pare a fi fost gîndit pe schema cvadripartită a ciclului simfonic, o parte introductivă și alta conclusivă (a IV-a și a VII-a) încadrînd două mișcări mediane, cu trăsături apropiate de cele ale unui Andante (partea a V-a) și a unui Scherzo fantastic (partea a VI-a).

Partea a IV-a (cu indicația „Mässig beweg" în *mi bemol* major, măsură constant ternară, intensitate uniformă scăzută, mișcare moderată, formă bipartit-liberă : A [a-b-c-d] — B [a-e-f] — Coda, formă determinată de versetele textului) are o desfășurare integral corală ca și primele două părți ale lucrării, cu o învăluire orchestrală redusă la compartimentul coardelor, al suflătorilor de lemn și doi corni (acordați în *mi bemol*).
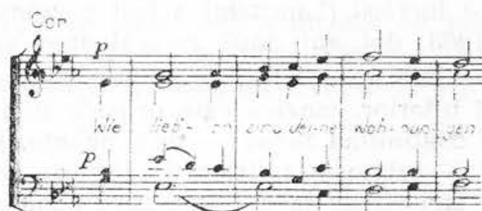
Prima secțiune *(A)* este deschisă de o scurtă introducere orchestrală (măs. 1-4), în care flautele și clarinetele expun povestitor o temă descendentă, contrapunctată în sens contrar de violoncele, pe o prelungă pedală de dominantă (subsecțiunea *a)*,

Exemplul nr. 59. *Mässig bewegt.*
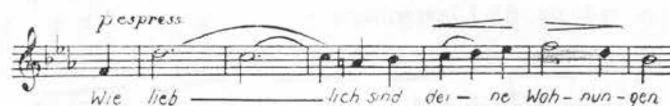


temă pe care glasul sopranelor (contrapunctat de restul ansamblului coral) o redau inversat, intonînd primele cuvinte ale textului de slavă, cuvinte ce ne introduc în atmosfera nouă, de închipuire, a împărăției lui Zebaoth, descrisă de textul psalmului biblic (măs. 4-23):

Exemplul nr. 60



Pe o nouă temă (în si bemol major) intonată de viori, tenorii deschid o largă desfășurare muzicală în stil canon (subsecțiunea *b* — măs. 24-43):

Exemplul nr. 61
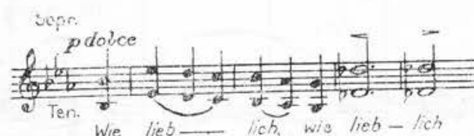


Stilul imitativ este continuat și în episodul următor, în care pe o nouă idee muzicală, expusă de data aceasta de bași (subsecțiunea c) se etajează preluările corale, purtătoare ale cuvintelor psalmice (măs. 46-62). Extazul culminează într-un fragment expansiv (măs. 65-84) pe o temă intonată din ce în ce mai ferm de întreg ansamblul coral (subsecțiunea *d*).

În secțiunea a doua *(B)*, reluarea intonațiilor și a textului inițial *(a)* pregătește expunerea ultimei laude a textului, redată prin intermediul unui scurt coral în piano (subsecțiunea e — măs. 111-125) și a unui episod tratat în stil fugat (subsecțiunea *f*), în forte (măs. 123-153).

Pe tema legănată a primelor măsuri instrumentale (intonată de flaute şi oboi) începe secţiunea finală (Coda — măs. 152-179), desfăşurată coral, pe primele cuvinte de slavă adresate lui Zebaoth. Cîntată la octavă de cuplul tenori-soprane (măs. 154-158), tema va

Exemplul nr. 62.



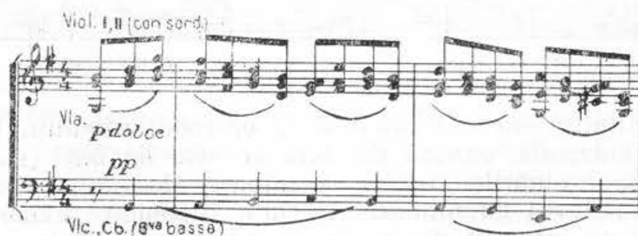
fi reluată la cvinta inferioară de cuplul başi-altiste (măs. 158-164) şi în continuare de întreg ansamblul coral. Arpegiile coardelor şi coloanele de acorduri pe tonică (*mi bemol* major) ale restrînsului aparat orchestral, încununează în piano poetica schiţare muzicală despre împărăţia lui Zebaoth, imagine ce va fi amplificată şi diversificată în părţile următoare.

Partea a V-a a lucrării (Langsam) a fost compusă de Brahms în primăvara anului 1868, doi ani după ce valoarea versiunii în şase părţi se impusese în viaţa de concert.

Deşi introdusă ulterior, muzica este organic integrată în dramaturgia ansamblului, continuînd firesc — prin nuanţe, instrumenntaţie [1] şi factură melodică — atmosfera lirică a mişcării anterioare. Conţinutul ei este vădit înrîurit de memoria mamei compozitorului, căreia el pare a-i fi atribuit ideile desprinse din textele biblice. Coloritul subiectiv este marcat şi de intervenţia vocii de soprană solo, voce solicitată doar în această parte a lucrării.

Pregătită de o scurtă introducere a coardelor (con sordino şi cu indicaţia „dolce") ;

Exemplul nr. 63 *Langsam.*
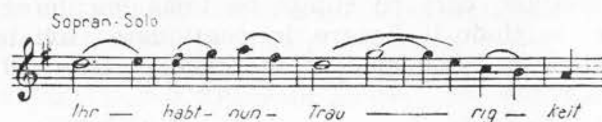


cantilena solistei (*sol* major) răsună patetic : „Voi aveţi acum întristare" — rosteşte glasul

---

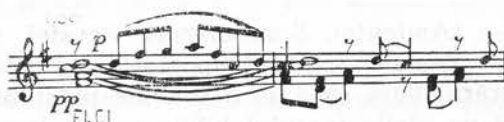
[1] Orchestra este redusă, ca şi în partea a IV-a la compartimentul coardelor, al suflătorilor din lemn, plus doi corni.

Exemplul nr. 64



peste motivul tandru al oboiului (măs. 4)
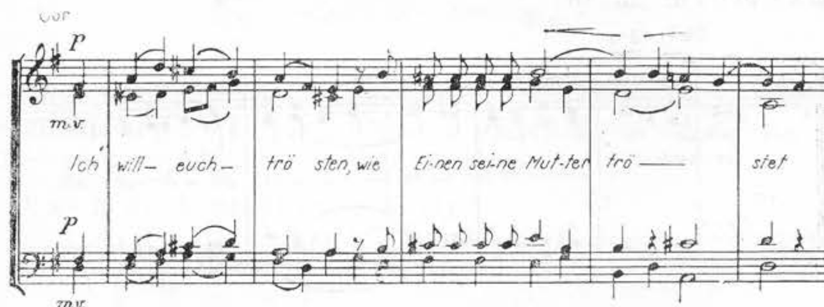
Exemplul nr. 65



continuat expresiv de clarinet.

Ideea consolatoare care urmează (măs. 14-23), îmbinată la început cu un motiv descendent intonat în terțe de către suflătorii de lemn (măs. 14-16), este apoi contrapunctată de intonațiile întregului grup coral, pe noi cuvinte de maternă alinare: „Vreau să vă mîngîi, așa cum este de mamă omul mîngîiat" [1] (măs. 18-23)

Exemplul nr. 66



Suprapunerea celor două partide (a sopranei și a corului), fiecare pe text și contur melodic propriu — concepție ce nu este străină de tehnica vechilor Motete — prezintă un deosebit efect expresiv.

Poeticul fond coral continuă să învăluie (pe același text) o nouă confesiune făcută de soprană în cel de-al doilea episod al ei (măs. 27-49): „Vedeți, am avut și eu trudă și muncă de-a lungul scurtului timp al viețuirii, dar am găsit o mare consolare" [2].

---

[1] Ich will euch trösten / wie einen seine Mutter tröstet (Isaia, 66, 13).

[2] Sehet mich an: / ich habe eine kleine Zeit Mühe und Arbeit gehabt / und habe grossen Trost funden (Sirach, 51, 35).
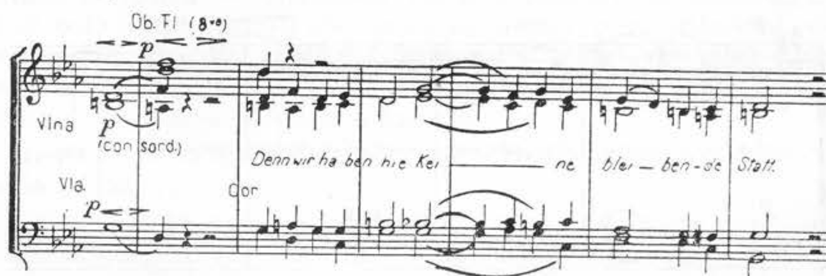
Motivul oboiului (exemplul 65), în pianissimo, reduce desfășurarea primei secțiuni, care se stinge pe înmănunchierea celor două partide vocale, purtîndu-și fiecare în continuare cuvinte de mîngîiere : „Ich will euch Wiedersehen" (soprana) ; „Ich will euch Trösten" (ansamblul coral).

Forma de lied simplu, pe care e construită muzica acestui intermezzo romantic *(A—B—A)*, prezintă, ca și mișcarea anterioară, o desfășurare fără contraste, menținîndu-se de la prima la ultima măsură în tonul liric al iubirii materne și afirmînd cel mai direct sensul consolator al lucrării.

Partea a VI-a (Andante). Simfonismul acestei părți este complex, determinînd o desfășurare în timp mai mare față de toate celelalte părți ale lucrării. Fără să aibă o schemă prestabilită, construcția formei se mulează pe ideile textului biblic într-o dramaturgie în care se succed patru secțiuni, fiecare dintre acestea avînd coloritul ei expresiv propriu.

În prima secțiune (*do* minor), compozitorul face o incursiune în trecut, dezvăluind încă o dată sentimentul de nesiguranță și neîncredere în viață, ca și cel al durerii celor ce se despart prin moarte de cei dragi. Corul, întruchipînd glasurile mulțimii descumpănite, își cîntă nemulțumirea pe ritmul marcat de cursul neîntrerupt al pătrimilor (la coardele grave),
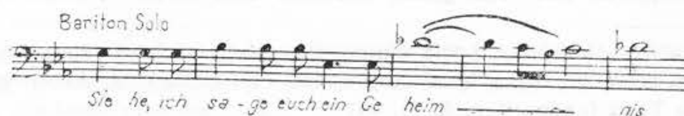
Exemplul nr. 67



amintind factura ritmică ostinată sumbră a marșului funebru din partea a doua.
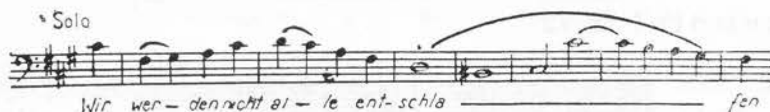
Următoarea secțiune cuprinde intervenția baritonului solo. Prin glasul lui nu mai vorbește eroul romantic, înspăimîntat și singur, ca în cea de a treia parte, ci predicatorul. „Vă voi spune o taină" — anunță el :

Exemplul nr. 68
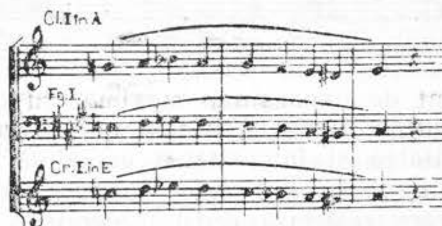


pe un contur melodic înrudit cu tema de fugă expusă de başi în finalul părţii a doua (ex. 48). Pe un acompaniament orchestral (coarde, suflători din lemn), în pianissimo şi modulînd de la tonalitatea *do* minor la *fa diez* minor, el împărtăşeşte oamenilor descumpăniţi de suferinţă taina: „Nu toţi vom adormi, dar toţi vom fi schimbaţi"

Exemplul nr. 69
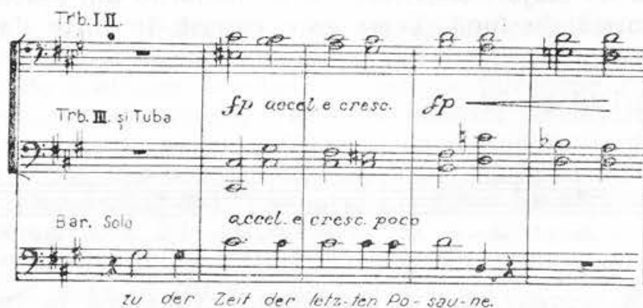


cuvinte repetate şoptit de cor, în timp ce suflătorii din lemn şi cornii (în *mi*) intonează un motiv patetic descendent (măs. 44-45) rezolvat pe unduirea simplă a motivului ciclic (motivul de debut al lucrării — ex. 36):

Exemplul nr .70



Profeţia baritonului ia treptat amploare, culminînd în fragmentul care anunţă — pe o intensificare a sonorităţii şi accelerare a mişcării — momentul biblicei „judecăţii de apoi",

Exemplul nr. 71 (măs. 67-71)
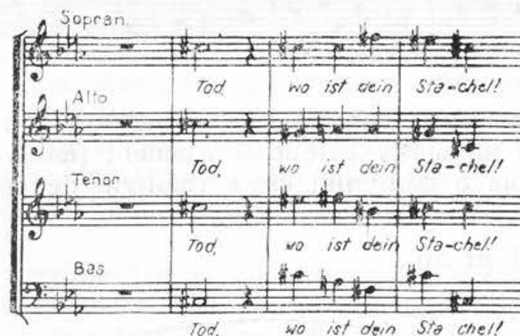


episod preluat din nou de ansamblul coral şi intonat în crescendo pînă la o impresionantă culminaţie, în fortissimo (măs. 76).

Un pasaj de tranziţie al viorilor (măs. 76-81) ne introduce în cea de a treia secţiune a părţii a VI-a — o fantastică viziune vocal-

simfonică a transformării apocaliptice, în mişcarea „Vivace", măsură ternară, tonalitate *do* minor. Intonaţiile corale părăsesc tonul depresiv, desfăşurîndu-se ferm, într-o nestăvilită exuberanţă imnică. Întreruptă de glasul predicatorului (măs. 109-112) care-şi încheie cuvintele profetice pe acelaşi contur melodic pe care îşi anunţase dezvăluirea tainei (ex. 68), viziunea fantastică se repetă, conducînd la o concluzie ce proclamă înfrîngerea morţii.
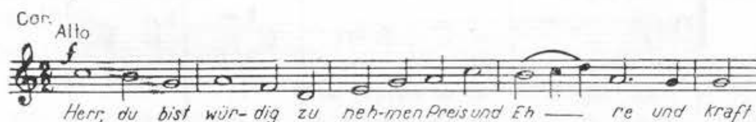
Exemplul nr. 72



Este un moment de expansiune maximă, cu deosebită semnificaţie pentru dramaturgia lucrării, ca text şi muzică. Spre deosebire de amploarea, gravitatea şi intensitatea ameninţării pe care o are „ziua mîniei" (Dies irae) în diferitele versiuni romantice, Brahms consacră o desfăşurare restrînsă acestei alegorice judecăţi, modificîndu-i radical conţinutul. El creează — tocmai în momentul obişnuit sumbru — *cel mai categoric episod afirmativ al lucrării*, prin luminoasa jubilaţie a vocilor omeneşti, ocolind cuvintele ritualului religios („Dies irae") şi conferind caracter eroic tabloului biblic.
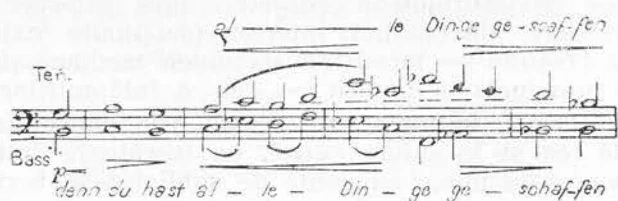
Caracterul eroic se impune şi în ultima secţiune a acestei părţi, un Allegro în *do* major, construit (ca şi finalurile din partea a II-a şi a III-a) în formă de fugă. Tema este expusă în forte de altiste şi clarinet,

Exemplul nr. 73
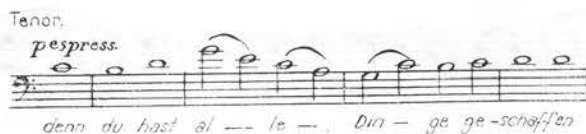


cu răspuns la soprane-oboi şi împlinirea expozitivă în imitaţiile ce urmează (başi-fagot; tenori-viorile prime). Contrapunctul uniform ritmic (curs de pătrimi), realizat de viori şi coardele grave în secţiunea expoziţiei, se menţine şi în prelucrările ulterioare, continuînd să dinamizeze şi desfăşurarea unei noi idei muzicale, expusă de vocile bărbăteşti (măs. 234-238) :

Exemplul nr. 74



Reluarea subiectului de fugă de către soprane-oboi (măs. 244), cu răspuns în registrul grav (bași-tuba) conduce la un episod solemn tratat omofon (stil intercalat pasager în țesătura polifonică) pe care se realizează un moment de impresionant contrast între culminația sonoră vocal-orchestrală (măs. 289-290) și tema pioasă ce îi urmează, temă cu totul nouă, intonată în piano de tenori :

Exemplul nr. 75



Intervenția acestei idei muzicale se impune ca un nou subiect muzical (cu răspuns la soprane), creînd un nou contrast expresiv cu caracterul viguros al temei de fugă (reluată în forte de bași — măs. 304). Pe concepție concentrată, sinteza realizată de Brahms între cele două planuri expresive amintește modelul beethovenian din finalul *Simfoniei a IX-a* (suprapunerea intonațiilor lirice de rugă cu cele energice de imn), final la care compozitorul se va referi direct și omagial un deceniu mai tîrziu, în concluzia primei sale simfonii, valorificînd — ca și în această rezolvare a dezbaterilor muzicale — luminozitatea tonalității *do* major.

Partea a VII-a (Feierlich) este un epilog construit pe elemente ce revin (ca text și muzică) la ideile de pornire ale lucrării, dar pe un alt plan de realizare — plan sprijinit în întregime pe lenta evoluție a procesului dramaturgic muzical anterior desfășurat.

Ca text, Brahms se inspiră (ca și în partea întîi) dintr-una din fericirile creștine, dar consolarea adusă de sensurile ei nu mai este de natură pur-mistică, ci întruchipează ideea stimulatoare care a dominat dramaturgia întregii creații, cea a „ostenelilor", a realizărilor omenești care nu se irosesc, ci supraviețuiesc și continuă spiritual existența celor ce trudesc, idee ce corespunde intenției compozitorului de a risipi sentimentele tulburi de neîncredere în viața trecătoare, aducînd îndemnul la acțiunea care dăinuie veșnic.

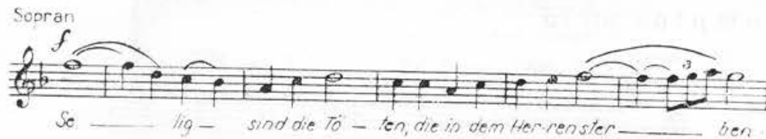
Pentru ilustrarea acestei idei, Brahms concepe muzica simplu, pe forma de lied : *A* (măs. 1-47) — *B* (măs. 48-101) — *A* (măs. 102-106), cu secțiuni în relație de complimentaritate și nu de contrast expresiv.

Unitatea formei tripartite este realizată în primul rînd prin text, o singură idee desfăşurîndu-se curgător, fără intervenţia vreunei opoziţii generatoare de conflict interior (secţiunile extreme — pe textul fericirii creştine — încadrînd secţiunea mediană, în care este impusă ideea principală a lucrării — cea a înfăptuirilor omeneşti).

Pe plan muzical, unitatea este creată prin concepţia polifonică integral corală (ca şi în prima parte), cu trecătoare tratare omofonică sau unisonică în unele momente de subliniere a textului. Pe de altă parte, motivul ciclic (ex. 36) insinuat în muzica părţii a II-a (ex. 45) şi a III-a (ex. 51) apare organic integrat în trama polifonică a întregului Final, înlănţuind atît desfăşurarea celor trei secţiuni ale lui, cît şi pe acestea cu problematica iniţială a lucrării.

În prima secţiune, sopranele — apoi başii — impun textul pe o melodie senină, proprie acestei părţi :

E x e m p l u l nr. 76 *(Feierlich)*



temă acompaniată constant de grupul coardelor, pe ţesătura unui motiv lin, ascendent, intonat în prima măsură de violoncele :

E x e m p l u l nr. 77
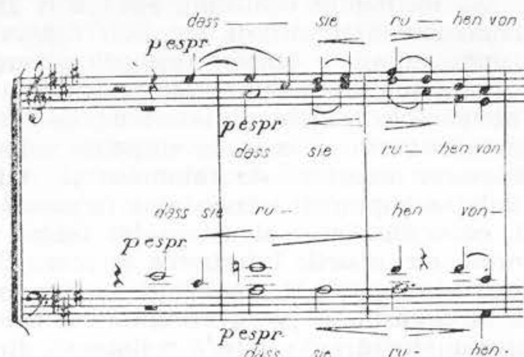


Se remarcă din primul moment înrudirea cu prima parte, prin conţinut şi tonalitate (*fa* major). Dar pe aceeaşi idee (a fericirii) ansamblul coral deschide o pagină polifonică ce se sprijină pe intonaţii derivate din motivul ciclic (ex. 36), aşa cum apare la vocile de femei (măs. 18), apoi la cele bărbăteşti (măs. 20), realizîndu-se direct legătura muzicală dintre părţile extreme ale lucrării.

Un interludiu instrumental (măs. 34-39) pe elemente ale melodiei de debut ale acestei părţi (ex. 76), modulată la *do* major şi intonată în terţe de cuplurile instrumentelor de suflat din lemn, apoi de viori, se împleteşte cu motivul acompaniator constant (ex. 77) susţinut pe rînd de violoncele, viola, fagot şi oboi, ţesătură ce conduce la un episod coral în unison — fără soprane —, în piano. Deşi pe dimensiuni restrînse (măs. 40-47) şi cu rol de punte către secţiunea mediană (făcînd trecerea la tonalitatea *la* major), enunţarea corală pe acordurile stinse (pianissimo) ale cornilor şi trombonilor se impune cu un efect remarcabil în ansamblul muzical al finalului.

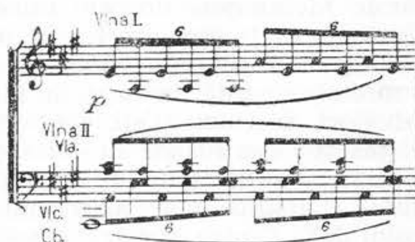
În secțiunea mediană (măs. 48-101), cu indicația piano-espressivo, oboiul, apoi flautul anticipează intrarea vocilor omenești,

Exemplul nr. 78



pe o nouă formulă acompaniatoare a coardelor :

Exemplul nr. 79



Motivul ciclic întovărășește sfîrșitul primei fraze corale (măs. 52-53), în registrul grav (contrabasuri-fagot II)

Exemplul nr. 80



pentru a se desfășura succesiv la soprane (măs. 66-67), altiste și tenori (măs. 72-73) și în nuanțe abia perceptibile (pianissimo) la violoncele, în terțe paralele (măs. 74-75).

Unisonul coral cu rol de punte (de la măs. 40-47), de data aceasta pe sonoritatea profundă a acordurilor marcate de alămuri (corni-tromboni), readuce muzica secțiunii mediane. Motivul ciclic revenit la flaut și oboi (măs. 96-97) străbate registrul mediu al corului (altiste-tenori — măs. 98-99) și cel grav al coardelor (violoncele — măs. 100-101).

Ultima secţiune a formei de lied *(fa* major), pe textul şi intonaţiile primei secţiuni, dar cu transfigurări corespunzătoare sintezei reexpozitive, se stinge treptat pe arpegiile harpei, amintind coloritul expresiv final al primei părţi. Peste vechea senzaţie de dureroasă resemnare, se aşterne însă un deplin echilibru. Fără a fi folosit tradiţionalele modalităţi conclusive (sonorităţi ample, dinamizare ritmică), ultima pagină a unei autentice lucrări romantice reuşeşte să impună un deznodămînt de nobilă concepţie clasică. Tocmai în această artă — de a învălui elementele tragismului contemporan în forme de gîndire cu forţă generalizatoare — este de surprins valoarea realizărilor lui Brahms şi detaşarea acestora de tulburătorul subiectivism romantic. Faţă de soluţia împlinirii năzuinţelor în moarte din arta unor geniali romantici, ca ecou direct al diverselor forme de nefericire şi descumpănire morală ale epocii, întrebarea pe care Brahms o pune: „Moarte, unde este biruinţa ta?" reprezintă o categorică afirmare a principiului vital, şi aceasta în plină voluptate a pesimismului ideologic şi în cadrul unei lucrări de natură religioasă. Învăluită în ideatica misticismului creştin, acţiunea omenească se impune ca supremă condiţie de cucerire a echilibrului sufletesc în concepţia unui artist legat de frumuseţile vieţii şi sensibil la frămîntările timpului său.

În cuvîntul pe care Joseph Joachim îl va rosti la inaugurarea statuii lui Brahms de la Meiningen, doi ani după moartea compozitorului, *Requiemul German* va fi proclamat „cel mai nobil monument înălţat vreodată de dragostea filială". Numeroşi muzicieni care au ascultat sau au interpretat această lucrare în ultimele decenii ale secolului trecut — dirijori, instrumentişti, cîntăreţi — au apreciat-o elogios, aşa cum se găseşte consemnat în întreaga literatură despre viaţa şi opera lui Brahms. Dar din punctul de vedere al obiectivităţii pe care o oferă trecerea timpului, mai importante ne apar aprecierile muzicienilor din secolul XX. Dintre acestea desprindem pe cea a lui Carl Straube (1873—1950), organist şi dirijor de renume, remarcabil interpret al creaţiei lui Bach. *„În Requiemul său* — afirmă Straube — *Brahms a găsit cea mai adevărată expresie a epocii sale şi, în acelaşi timp, şi asentimentul generaţiilor viitoare. În ceea ce priveşte tehnica formulării muzicale, Requiemul reprezintă cea mai înaltă împlinire realizată de romantism în cadrul formelor mari ale artei corale".* [1]

Şi mai aproape de actualitate este aprecierea făcută de Walther Siegmund Schultze, care consideră *Requiemul German* ca pe *„cel mai important simbol al legăturilor (lui Brahms* n.n.) *cu epoca sa"*, emiţînd părerea că *„nu poate exista o altă creaţie muzicală care să aibă forţa de a reda în mod atît de plastic dezamăgirea, speranţa, dorinţa de consolare ... ca această matură creaţie, care prin măreţia concepţiei etice, prin sinceritatea aspiraţiei, prin măiestria artistică, ne impresionează profund şi pe noi cei de astăzi".* [2] (s.n.).

---

[1] Crass, Eduard. *Johannes Brahms — Sein Leben in Bildern* — Leipzig, 1957. Traducere Edit. muzicală, Bucureşti, p. 25.

[2] Schultze, W. S. *Johannes Brahms*, Leipzig, 1966, p. 163.

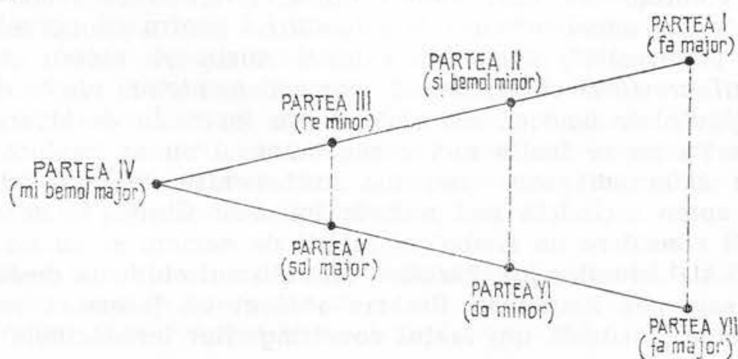
De ce *Requiemul German* a fost considerat drept „cea mai adevărată expresie a epocii sale" sau „cea mai înaltă împlinire realizată de romantism în cadrul formelor mari ale artei corale?" În primul rînd pentru ideile ce se desprind din conținutul lui, un conținut profund umanist, adresat celor descumpăniți de nefericire, indiferent de credința lor religioasă. Titlul, cu specificarea zonei naționale, prezintă intenția de a preciza izvorul spiritual al concepției lui, după cum anunță și ruperea de o limbă moartă și înlocuirea ei cu limba maternă a compozitorului, dar mesajul lucrării, ideile ei de bază depășesc granițele naționale și temporale, îndreptîndu-se către cei mulți de pretutindeni, viețuind azi sau mîine. Pentru acest motiv Brahms încredințează muzica sa unor mari grupe corale și orchestrale, intervențiile solistice fiind pasagere și fără strălucire, integrate organic de fiecare dată (ca și în concepția genului concertant) în problematica gravă a ansamblului. Amploare mai mare, ca dimensiune, prezintă doar episoadele baritonului, ca unul ce poartă glasul însinguraticului romantic, amenințat mereu cu sfîrșitul vieții, o viață prea încătușată pentru a se putea realiza. Prezența sopranei — cu aportul ei liric de mare inspirație — deși pe dimensiuni restrînse în desfășurarea generoasă a muzicii, poartă suprema și cea mai pură formă a mîngîierii — mîngîierea maternă.

În ceea ce privește latura religioasă a lucrării, aceasta apare ca o tipică ilustrare a poziției romantice. Pentru că romantism înseamnă și pe plan religios atitudine îndreptată împotriva oricărui fel de constrîngere a conștiinței, înseamnă pledoarie pentru libertate în credință și toleranță pentru oricare cult religios. Crescut în spiritul religiei protestante (asemenea lui Schütz și Bach), Brahms a fost un bun cunoscător al Bibliei și un profund admirator al textelor ei. Din multitudinea de detalii date de biografi, se desprinde și faptul că oricît de obosit ar fi fost compozitorul tînăr sau vîrstnic, el nu lăsa să treacă o zi fără să nu se fi cufundat în lectura „Vechiului" sau „Noului Testament", material biblic din care a cules treptat versete sau fragmente de versete în vederea creației unui nou tip de requiem. Marele său merit, merit ce egalează și determină în mare măsură valoarea realizării artistice, este acela de a fi știut să selecționeze și să înlănțuie disparatele texte biblice într-o dramatizare poetică, închegată și corespunzătoare unui mesaj ridicat deasupra oricărei credințe sau confesiuni religioase. *Reliefarea ideii stimulatoare care îndeamnă oamenii la înfăptuiri* („pentru că operele lor îi urmează pe aceștia") *depășește extazul mistic și esența pasivă a resemnării creștine, corespunzînd comandamentelor etice ale unei gîndiri legate de oameni, de viață și de fapte.* În desfășurarea întregii lucrări nu se înalță nici o rugăciune și nu se imploră de sus „requiem aeternam" sau „perpetua lux" pentru cei decedați, după cum nu apare niciodată nici numele lui Jesu Christ, nume pe care Brahms îl considera un simbol al iubirii de oameni și nu un refugiu al iertării slăbiciunilor lor. Părăsind formalismul cultic în desfășurarea creației sale „da Requiem", Brahms a făcut un însemnat pas către descătușarea spirituală din lanțul constrîngerilor înrădăcinate în edu-

cația oamenilor de-a lungul veacurilor și a dus mai departe principiile lutherane de umanizare a preceptelor religioase.

Pe această concepție filosofic-religioasă, meditația lui Brahms asupra morții și a vieții se dezvăluie pe calea unei ample simfonizări. Arta compozitorului de a opune dramaticelor frămîntări omenești ideile sale stimulatoare se desprinde din perspectiva oricărui criteriu de analiză. O primă demonstrație în acest sens o face construcția arhitecturală, desfășurarea *Requiemului* fiind realizată pe contraste puternice între durere și fericire, între trecător și peren, între realitatea sumbră și idealul romantic către o lume a dreptății. Opoziția dintre întuneric și lumină este de găsit în concepția ansamblului (primele trei părți, față de ultimele patru), ca și în intimitatea mișcărilor componente, concepție ce nu este, desigur, o noutate în istoria simfonismului. Ceea ce este particular este dozajul și limpezimea înaintării către finalitatea mesajului artistic pe coordonatele „tezei" și „antitezei" hegeliene, pînă la afirmarea sintezei. Brahms nu a citat niciodată în corespondența sa principii sau elemente caracteristice gîndirii lui Hegel și nici unul dintre comentatorii creației sale nu a făcut vreo aluzie la aprecierile compozitorului asupra filosofiei celui ce a fost coleg de generație cu Beethoven. Dar felul în care compozitorul și-a condus acțiunea dramaturgică și rezultatul ei sonor îndreptățesc ipoteza unei legături între cei doi gînditori ce s-au succedat în timp. Sprijinindu-se pe o primă secțiune (compusă din primele trei mișcări) în care este prezentat un întunecat tablou al dramei umane (teza), realizarea lui Brahms se desfășoară senin și echilibrat în secțiunea ei mediană (partea a IV-a și a V-a), ilustrînd sublimul binelui și al dragostei (antiteza), pentru a proclama în secțiunea finală (partea a VI și a VII-a) rolul înfăptuirilor omenești care dăinuie peste granițele vieții (sinteza).

În concepția construcției se mai poate semnala și ideea unei dialectice continuități, realizată de Brahms prin crearea unui circuit inelar, ultima parte revenind — prin conținutul și intonațiile ei — la punctul de plecare, de pe înălțimi spirituale treptat cucerite. Există de asemenea și o anumită simetrie în concepția ansamblului, remarcîndu-se evidente trăsături de înrudire expresivă între partea I și a VII-a, între partea a II-a și a VI-a, între partea a III-a și a V-a, partea a IV-a fiind concepută ca un intermezzo între aspectele contrarii.



În ziua de 1 decembrie a anului 1867, a răsunat pentru prima dată în viața de concert muzica primelor trei părți ale *Requiemului German*. Era la Viena, în cadrul unei manifestări organizate în memoria lui Franz Schubert, de la a cărui naștere se împlineau 70 de ani. Protestele cu care o bună parte a publicului a întîmpinat creația lui Brahms în interpretarea dirijorului Johann Herbeck nu au putut fi acoperite de aplauzele celor ce i-au pătruns profunzimea. Eșecul s-a datorat — după cum rezultă din relatările ulterioare, ale criticilor și biografilor — greșelii unui timpanist care nu și-a dozat intervenția sa în fuga finală din cea a treia parte (cu care se termina muzica prezentată în concert). Dacă manifestările publicului de la prima audiție parțială a *Requiemului* au creat derută în rîndul melomanilor vienezi, ca și în paginile presei de specialitate (în care însuși Hanslick, prietenul și admiratorul lui Brahms pare surprins, descriind momentul final al concertului nefavorabil [1], următoarea prezentare integrală a lucrării (a primei versiuni în șase părți), pregătită de Karl Reinthaler și dirijată de Brahms în Catedrala de la Bremen la 10 aprilie 1868, a constituit evenimentul cel mai de seamă al vieții muzicale germane din acea perioadă.

Desăvîrșit cu cea de a cincea parte în lunile imediat următoare audiției de la Bremen, *Requiemul German* a fost editat în forma lui definitivă în anul 1869, de către firma elvețiană Rieter-Biedermann. Prezentările de la Leipzig (cu orchestra Gewandhaus), la Karlsruhe, la Basel, Zürich, Köln, Münster, Hamburg, Weimar, Magdeburg, Jena (în anii 1869, 1870), la Viena (5 martie 1871), la Londra (7 iulie 1871), la Petersburg (1872) au însemnat confirmarea definitivă a unuia dintre cele mai puternice talente ale secolului al XIX-lea. O confirmare și mai categorică a primit lucrarea lui Brahms în Franța, unde Jules Etienne Pasdeloup a prezentat-o publicului din Paris la 26 martie 1875. Într-un centru în a cărui viață muzicală Brahms a avut prea puțin loc de-a lungul secolului în care a trăit, noua sa creație a reușit să se impună printre evenimentele artistice de maximă rezonanță. Și aceasta nu mult după ce un alt *Requiem* — cel compus de Verdi la moartea lui Alessandro Manzoni — făcuse o răsunătoare vîlvă în metropola franceză prin neconformismul și patetismul lui răscolitor. Cu toată desprinderea de uzanțele bisericești, *Requiemul* lui Verdi a rămas în continuare credincios textelor latine consacrate, ca și construcției liturghiei funebre catolice, doar vibrația dramatică a muzicii și nestăvilitul ei suflu melodic detașînd lucrarea de modelele tradiționale. Dar în Parisul lui Berlioz și Gounod, ale căror Requiemuri răsunaseră nu de mult în aer liber, în catedrale sau în săli de concert, succesul unui Requiem intitulat „German" în epoca imediat următoare înfrîngerii din anul 1871, prezintă o însemnătate deosebită și marchează o afirmare care depășește cea a creației lui Verdi, o creație apropiată de spiritualitatea și gustul artistic al marelui public francez, o creație niciodată contestată de el.

---

[1] „Neue Freie Presse" — decembrie 1867.

În țara noastră, *Requiemul* lui Brahms nu a fost prezentat decît la o sută de ani de la realizarea lui, deși sub bagheta marilor dirijori români creația lui Brahms a însemnat un titlu de glorie și o adevărată demonstrație a profunzimii interpretative. Prima audiție românească a avut loc la 24 noiembrie 1966, în interpretarea corului și orchestrei Radiodifuziunii române sub bagheta dirijorului Iosif Conta și nu este lipsit de semnificație faptul că doar la interval de trei luni după acest eveniment al vieții noastre muzicale (la 18 februarie 1867) impunătoarea lucrare vocal-simfonică a fost prezentată din nou publicului bucureștean de dirijorul Mircea Cristescu și ansamblul coral orchestral al Filarmonicii „George Enescu", în sala Ateneului Român.

Această tîrzie prezență a unei capodopere romantice în viața noastră de concert explică și lipsa totală de prezentare a ei în vreo analiză istorică, estetică sau muzicală românească. Studiul de față și-a propus să marcheze trăsăturile ce o particularizează în evoluția istorică a genului și să contribuie la elucidarea mult discutatei dualități a personalității lui Brahms, demonstrînd *forța originalității gîndirii sale și rolul său constructiv în ambianța romantismului muzical german și universal.*

Cîntece și Cantate

Între anii 1866 (anul creației *Requiemului German*) și 1868 (anul întregirii lui cu cea de a V-a parte), viața lui Brahms continuă să fie brăzdată de călătorii. Compozitorul își fixează reședința la Viena, unde revine după un an și jumătate de neîntreruptă absență, dar prea puțină vreme este de găsit în noua sa locuință de pe Postgasse nr. 6. Numeroase turnee de concerte se succed prin orașele Austriei și Germaniei, concerte răsplătite cu superlative cronici și cu important succes material. Datorită intensei activități de interpret Brahms are posibilitate să-și editeze noile lucrări și să se refugieze în lunile de vară în stațiunea Lichtenthal.

Ceea ce marchează biografia lui Brahms în cursul acestor ani este frecventa necesitate de a avea în preajmă prezența tatălui său. Căsătoria acestuia cu Caroline Schnack în primăvara anului 1866 nu-l surprinsese și nu-i zdruncinase dragostea filială. În tovărășia lui face o primă excursie prin regiunea Styriei și Carintiei austriece în vacanța anului 1867, iar în vara următorului an — pe valea Rhinului și prin orașele Elveției. În prelungita vizită pe care compozitorul o face tatălui său la Hamburg la începutul anului 1868, speranța de a fi numit în postul de conducător al Filarmonicii (rămas vacant prin recenta demisionare a lui Julius Stockhausen) mijește din nou în sufletul său. Dar nici de data aceasta vechiul ideal de a se stabili în orașul natal nu-și găsește împlinirea, pentru că drept urmaș al lui Stockhausen este preferat Julius von Bernuth, un nume neînregistrat

de nici una din filele istoriei muzicii. Răsunătoarele succese pe care arta lui Brahms le declanşează în concertele date la Hamburg, Oldenburg, Dresda, Berlin, Kiel şi apoi peste graniţe la Copenhaga (turneu făcut cu Stockhausen de-a lungul lunii februarie a anului 1868) apar ca o imediată replică dată autorităţilor muzicale hamburgheze, constante în actul lor de nedreptate. Şi tot ca o binevenită replică se înscrie şi faptul că publicul hamburghez are prilejul să asiste la memorabilul concert de lieduri brahmsiene, din 11 martie 1868, în care baritonul Stockhausen şi compozitorul (la pian) prezintă în primă audiţie creaţii ce ar fi putut doar ele asigura nemurirea numelui Brahms. Printre acestea: *Von ewiger Liebe* (Iubire veşnică) şi *Mainacht* (Noapte de mai), primele miniaturi ale grupului op. 43 [1], publicate de Editura Rieter-Biedermann în cursul acelui an. Este anul în care apar de sub tipar (la Editura Simrock) şi celebrele lieduri op. 46[2] şi op. 49[3]. Din cuprinsul acestor trei grupuri de cîntece fac parte unele ce au depăşit popularitatea dobîndită de *Dansurile ungare*, aşa cum sînt cele pe versuri de Holty: *Mainacht* — anterior citat — *(op. 43, nr. 2), An die Nachtigall* (Către privighetoare — *op. 46, nr. 3*) ca şi cele inspirate de versuri populare: *Wiegenlied* (Cîntec de leagăn — *op. 49, nr. 4*, *Von ewiger Liebe* (Iubire veşnică — *op. 43, nr. 1*) şi *Ich schell mein Horn ins Jammertal* (Răsună cornul meu în valea durerii — *op. 43, nr. 3)* — ultimul lied fiind o variantă a corului op. 41, nr. 1 [4].

Dar cea mai categorică demonstraţie pe care geniul lui Brahms a făcut-o concetăţenilor, care nu l-au înţeles şi nu l-au preţuit, a fost în seara de 10 aprilie a anului 1868, în care a răsunat — aşa cum s-a menţionat — muzica *Requiemului German* în catedrala de la Bremen, oraş din imediata vecinătate a Hamburgului. Biografii şi comentatorii creaţiei brahmsiene fixează această dată ca fiind cea care plasează definitiv pe Brahms în rîndurile marilor reprezentanţi ai compoziţiei germane.

Cu răsplata unei unanime recunoaşteri înregistrată de cronicile presei, Brahms a continuat să trăiască un timp la Hamburg. Este momentul în care amintirea mamei îi inspiră impresionantul episod vocal-simfonic integrat ca parte a cincea în cuprinsul *Requiemului*, la sugestia profesorului Eduard Marxsen.

---

[1] Liedurile *op. 43*: *Von ewiger Liebe* (pe versuri populare); *Die Mainacht* (pe versuri de Holty); *Ich schell mein Horn ins Jammertal* (pe versuri populare); *Das Lied vom Herrn von Falkenstein* (pe text desprins din culegerea *Volkslieder* făcută de Uhland).

[2] Liedurile *op. 46*: *Die Kränze*; *Magyarisch* — (pe versuri de Daumer); *Die Schale der Vergessenheit*; *An die Nachtigall* — (pe versuri de Holtyi).

[3] Liedurile *op. 49*: *Am Sontag Morgen*; *An eine Veilchen*; *Sehnsucht*; *Wiegenlied*; *Abenddämmerung* — (pe texte populare, cu excepţia liedurilor nr. 2 şi 5) — inspirate de poemele lui Giovanni Zappi şi A. Schock.

[4] Grupul *op. 41* cuprinde cinci coruri à cappella pentru voci bărbăteşti, cu tematica patriotică (fapt ce a determinat denumirea de *Soldatenlieder*), cu excepţia primului cor, inspirat de vechiul cîntec german — *Bătrînul vînător*.

Acestei prelungite vizite pe care Brahms a făcut-o tatălui său la Hamburg i-a urmat un popas la Köln — ca invitat al tradiționalului „Festival al Rhinului" din primele zile ale lunii iunie — și altul, în continuare, la Bonn, momente ce au imprimat biografiei lui Brahms două date demne de semnalat: la Köln a început prietenia cu Max Bruch, compozitorul care îi va dedica *Simfonia în mi bemol minor*; la Bonn a fost terminată partitura *Cantatei „Rinaldo"*, partitură începută cu cinci ani în urmă la Blankenese, mica localitate în care se refugiase în anul 1863. Ceea ce-i entuziasmase pe atunci fantezia fusese lectura unui poem pe care Goethe îl compusese în anul 1811, poem inspirat de cel de al 14-lea cînt al epopeii *Ierusalimul eliberat* a lui Torquato Tasso. Eroul preluat din capodopera ilustrului poet italian este Rinaldo, cavalerul pornit să lupte alături de cruciați pentru eliberarea Ierusalimului. Eroicul său țel este însă destrămat de farmecele Armidei, care îl subjugă și-l reține. Ajutat de cruciați să pătrundă în taina decăderii sale morale, Rinaldo se descătușează de vrajă și-și urmează drumul. Tema — care inspirase numeroși compozitori, printre care Lully (secolul al XVII-lea), Händel și Gluck (secolul al XVIII-lea) — oferă lui Brahms corespondență cu propriile principii etice și-i inspiră muzica unei cantate de concert, concepută pentru tenor, cor bărbătesc și orchestră.

Urmînd în timp *Requiemului German*, concepția noii lucrări vocal-simfonice compuse de Brahms surprinde. Există în dramaturgia ei muzicală tendințe de încorporare a stilului de operă, a acelei convenționale succesiuni de numere închise (coruri, recitative, arii), tendințe care detașează lucrarea de restul realizărilor vocal-simfonice brahmsiene. În amintirile pe care Josef Wiktor Widmann le-a publicat către sfîrșitul secolului trecut *(Johannes Brahms in Erinnerungen)* apare menționată o mărturisire a compozitorului despre vechile sale eforturi de a se fi apropiat de genul operei, mărturisire ce pare a explica experiența făcută în dramaturgia acestei lucrări. Din relatările altor contemporani, ca Julius Allgeyer, Klaus Groth, Paul Heyse sau Heinrich Bulthaupt, rezultă de asemenea că în perioada premergătoare creației *Cantatei „Rinaldo"*, Brahms ar fi purtat cu ei prelungite discuții asupra unor subiecte de operă și mai ales asupra importanței pe care o prezintă un libret pentru reușita unei asemenea compoziții. Niciuna din propunerile făcute de literații ce l-au înconjurat nu a lăsat vreo urmă în schițele de lucru, singura manifestare a încercării lui Brahms de a se exprima în stilul muzical-dramatic rămînînd înscrisă doar în paginile acestei partituri. Și dacă îmbinarea stilului vocal-simfonic de concert cu cel de operă nu a însemnat o izbîndă în rîndul căutărilor lui Brahms, totuși acestei romantice cantate nu i se poate contesta remarcabila ei inspirație melodică, forța emoțională și evocatoare a muzicii și cu deosebire măiestria momentelor corale. Sînt calități care au justificat căldura cu care lucrarea a fost primită în seara de 28 februarie 1869, cînd Brahms și ansamblul „Akademischer Gesangverein" a prezentat-o publicului vienez în primă audiție, direct de pe manuscris. Acest concert și în continuare recitalurile susținute de Brahms și Julius Stockhausen în luna imediat următoare apar menționate de cronicari ca fiind printre cele mai însemnate dintre evenimentele în-

registrate în acea vreme de viața muzicală a Vienei. Este momentul în care Brahms începe să culeagă roadele unei intense munci creatoare, cu conștiința că a putut răspunde previziunii făcute cu douăzeci de ani în urmă de Robert Schumann. Opiniile asupra geniului său vor continua să fie împărțite, dar disputele pro și contra nu vor mai fi rezultatul unor atitudini estetice — ca cea conservatoristă de la Leipzig sau cea avangardistă de la Weimar — ci vor fi de ordin subiectiv, privind direct personalitatea sa în raport cu cea a lui Richard Wagner.

Vara anului 1869, petrecută în întregime de Brahms la Lichtenthal, este un nou moment biografic determinant în creația sa. În lista de opusuri se alătură două noi lucrări diametral opuse ca substanță confesivă : prima, *Liebeslieder-Walzer* (Cîntece de dragoste — valsuri), pentru pian la patru mîini și cvartet vocal ad libitum *(op. 52)* — expresie a unei stări sufletești expansive ; a doua, *Rapsodia pentru alto, cor bărbătesc și orchestră (op. 55)* — o întunecată pagină vocal-simfonică romantică. Ambele lucrări reflectă dragostea compozitorului pentru Julia Schumann, fiica vechilor săi prieteni. În volumul *Polydora*, cuprinzînd versuri populare culese de Daumer din diferite țări ale Europei (versuri traduse sau prelucrate de poet), Brahms a găsit ecouri ale multitudinii de nuanțe ce începea să prindă iubirea sa pentru tînăra fată [1]. Pe acest fond poetic, Brahms a creat o muzică vibrînd de speranță, o muzică a dansului, a tinereții și a dragostei. Compozitorul a fost conștient de forța ei expresivă și a adăugat în lista lucrărilor sale o versiune executabilă doar de cele două partide ale pianului sub numărul de opus 52a [2], versiune în care șirul celor 18 valsuri de dragoste apar ca o directă continuare a celor grupate în op. 39, compuse în anul 1865. De altfel, nu vor mai trece decît prea puțini ani pentru ca Brahms să publice un nou și ultim grup de valsuri, al căror titlu va fixa cu evidență procesul de continuitate : *Neue Liebeslieder* (Noi cîntece de dragoste — valsuri pentru pian la patru mîini și cvartet vocal ad libitum — op. 65), inspirate și de data aceasta de versurile populare multinaționale prelucrate de Daumer în menționatul său volum (excepție făcînd doar ultimul vals — al 15-lea — intitulat — *Nun, ihr Musen, genug* — Acum destul, voi muzelor — pe versuri de Goethe). Mențiunea „Zum Schluss" (concluzie care precede titlul ultimului cîntec de dragoste (op. 65, nr. 15) pare a purta semnificația unei definitive descătușări de puternicile sentimente trăite la Lichtenthal în vara anului 1869. Revenind la creația care reflectă intensitatea acestor sentimente, atît la înfiripare *(Valsurile, op. 52)*, cît și la destrămarea lor

---

[1] Din mărturiile muzicale anterioare se poate deduce o anumită veche preferință a compozitorului pentru al treilea copil al soților Schumann (pentru Julia Schumann), fapt atestat de dedicația făcută de el în anul 1861 pe partitura *Variațiunilor pentru pian op.* 23 (pe o temă de Schumann).

[2] Mai există și o versiune a acestei lucrări pentru cvartet vocal și orchestră, care cuprinde doar opt din cele 18 valsuri, într-o ordine nouă, fixată de compozitor : 1, 2, 4, 5, 11, 8, 9 și 6.

(Rapsodia, op. 53), amănuntele biografice sînt grăitoare. Dorința lui Brahms de a se căsători cu Julia, dorință declarată spontan și în contradicție cu obișnuita poziție de apărare a libertății creatoare, a surprins cercul familiei Schumann și a adus umbre în perioada acelei vacanțe în care se pregătea logodna și nunta tinerei fete cu contele italian Viktor Radicati di Marmorite. Întreaga amărăciune a decepției trăite este mărturisită în paginile *Rapsodiei op. 53*, „expresie a suferinței" [1], după cum notează cu obiectivitate Clara Schumann imediat după citirea partiturii ei. Urmînd îndeaproape luminoasele valsuri, purtătoare ale cîntecelor de iubire, noua creație brahmisiană apare ca un document de viață zguduitor. „Dacă ar putea vorbi atît de direct și prin cuvinte" [2] — notează în continuare Clara Schumann impresiile sale despre marea forță de comunicare a acestei muzici, „una dintre cele mai triste din cîte s-au scris vreodată" [3].

La baza lucrării stau ultimele trei strofe ale poeziei *Harzreise im Winter* (Călătorie de iarnă în Harz) compusă de Goethe în anul 1777 cu intenția de a aduce reconfortare generației de tineri cuprinși de depresiunea „wertheriană", depresiune declanșată de tragismul celebrului său roman publicat cu trei ani în urmă. Sprijinită pe conținutul celor trei strofe, muzica — structurată și ea pe trei părți — se desfășoară liber, așa cum anunță însuși titlul de „Rapsodie", și fără întrerupere. Prima parte scrisă pentru voce de altistă solo și orchestră (Adagio, în *do* minor) este o introducere în atmosfera singurătății eroului, a descumpănirii lui : *Aber, abseits wer ist's ?* (Dar cine este acel ce stă de-o parte ?) — răsună întrebarea care pregătește descrierea decorului jalnic al iernii în care s-a refugiat fără speranță învinsul romantic. Răspunsul îl aduce cea de a doua parte (Pocco-Andante, *do* minor) : „Este cel pentru care balsamul se transformă în otravă, cel căruia din toată plenitudinea dragostei lui nu i-a mai rămas decît ura de oameni". Partida solistei părăsește rezonanțele de baladă ale primei părți, pentru a intona o patetică lamentație. Este momentul în care poetul și compozitorul fixează gradul de intensitate al dramaticei depresiuni „wertheriene", tablou psihologic care declanșează cu necesitate atitudinea lor umanitaristă. Aceasta se impune în cea de a treia parte, cînd geniul celor doi creatori germani — Goethe și Brahms — se afirmă în cea mai înaltă formă de manifestare a artei lor, transmițînd ideea care le reprezintă principiul de viață : „Dacă pe lira ta, Dumnezeu al iubirii, există o strună pe care el (însinguratul — n.a.) ar putea-o auzi, fă ca aceasta să-i întremeze sufletul ! Deschide-i vederea lui întunecată către miile de izvoare ce curg în apropierea lui acum pustiită !". Ruga poetului inspiră muzicianului una dintre cele mai frumoase pagini ale creației sale vocal-simfonice. Vocii de soprană, solicitată solistic și exclusiv în primele două părți, i se alătură în partea finală (Adagio, *do* major) un impresionant cor bărbătesc,

---

[1] May, Florence. *Op. citat*, vol. II, p. 106.
[2] Ibidem, p. 106.
[3] Aprecierea aparține dirijorului Markevitch.

contrapunctîndu-i în pianissimo melodia simplă. Limpezimea polifoniei vocale se desfăşoară peste valuri de triolete în pizzicati la violoncele, ca modalitate de evocare a lirei sugerate de text.

Exemplul nr. 81 — *Adagio*

Prima audiţie publică de la Jena (la 3 martie 1870), apoi cele de la Münster şi Zürich ce au urmat în cursul aceleiaşi luni au deschis drumul unei remarcabile creaţii romantice, creaţie a cărei valoare nu a putut fi contestată nici de pana lui Hugo Wolf, cel mai neîndurător dintre criticii anti-brahmsieni. „Rapsodia, scria el, se numără printre cele mai bune lucrări pe care le avem de la Brahms" [1].

Următoarele opusuri din lista creaţiei lui Brahms (op. 54 şi 55) sînt de asemenea compoziţii vocal-simfonice.

Prima — *Schicksalslied* (Cîntecul destinului) este o lucrare pentru cor mixt şi orchestră, inspirată de poemul lui Friederich Hölderlin (1770—1843). În timp, ea urmează îndeaproape creaţia *Requiemului German,* primele idei muzicale fiind notate în zilele imediat următoare audiţiei de la Bremen (10 aprilie 1868), pe plaja portului, în timpul unei plimbări făcute în tovarăşia lui Albert Dietrich (cel care a transmis această informaţie). Dar continuitatea se impune cu evidenţă în

[1] Schultze, Walther Siegmund. *Op. citat,* p. 164.

tematica aleasă, conținutul poeziei lui Hölderlin înscriindu-se în sfera de idei a *Requiemului* recent creat. Este antiteza dintre cer și pămînt, este teza pesimist-romantică pe care Brahms o combătuse în paginile cantatei sale funebre. Reluînd această temă, compozitorul își structurează muzica pe trei părți, fără să urmărească însă corespondența ei cu conținutul celor trei strofe ale poemului, așa cum făcuse cu fidelitate în desfășurarea *Rapsodiei, op. 53*. El concentrează descrierea fericirilor cerești (cuprinsă în primele două strofe ale poeziei) într-o primă parte (Adagio, în *mi bemol* major), căreia îi opune tabloul sterilelor frămîntări omenești descrise de Hölderlin în ultima strofă a poemului său (partea a doua — Allegro, în *do* minor) și adaugă acestora un epilog orchestral (partea a III-a — Adagio, în *do* major), care-i reprezintă din nou ideea despre sensurile vieții, așa cum aceasta se afirmase în paginile *Requiemului German* sau în concluzia *Rapsodiei, op. 53*: „Corul tace în ultimul Adagio — explică Brahms dirijorului Karl Reinthaler prezența postludiului orchestral — ... dar ceea ce spun eu aici este ceea ce poetul nu spusese" [1]. Într-adevăr, luminozitatea muzicii cu care Brahms își încheie lucrarea înlătură marile umbre ale versurilor lui Hölderlin, pentru că viziunea compozitorului, spre deosebire de cea a poetului, depășește orizontul ideologic pesimist al epocii. Ea are forța să cuprindă acele „mii de izvoare" ale fericirii pe care le semnalau cuvintele lui Goethe în concluzia poeziei *Harzreise im Winter*, trăsătură morală care detașează și clasicizează realizările brahmsiene în ansamblul artei romantice.

Următoarea creație vocal-simfonică — *Triumphenlied* (Cîntecul triumfal), *op. 55*, aduce pentru prima dată în manifestările lui Brahms o tematică patriotică. Singurul antecedent ce ar putea fi semnalat este cuprins în grupul de coruri bărbătești à cappella op. 41 *(Soldaten lieder)* în care patru din cele cinci cîntece (inspirate de textele lui Carl Lemcke) au caracter patriotic *(Voluntarii ; Cortegiul funebru ; Marș ; În gardă)* [2].

După rezervele pe care compozitorul le-a avut față de succesivele agresiuni ale Prusiei (în anul 1864 — războiul cu Danemarca ; în anul 1866 — cu ducatele de Hanovra [3]), patriotismul manifestat de Brahms în luna ianuarie a anului 1871, cînd este declarată întemeierea noului stat german la Versailles, poate fi interpretat ca o atitudine ce se integrează în atmosfera de exaltare generalizată a acelei perioade. „Este extrem de trist că eu, bietul îndepărtat, trebuie să stau peste granițe și să mă bucur pe ascuns, cu «sotto voce»" — scria Brahms dirijorului Reinthaler la 12 decembrie 1870, după consecutivele victorii ale armatei germane. „Ce mare este nostalgia mea de a veni în patrie", mărturisea el în aceeași scrisoare [4].

---

[1] Schultze, Walther Siegmund. *Op. citat*, p. 166.

[2] Primul cor, intitulat *Ich schwing mein Horn* (Răsună cornul meu) este inspirat de textul unui vechi cîntec german (Bătrînul vînător).

[3] Odată cu înfrîngerea și desființarea curții din Hanovra, familia violoncelistului Joseph Joachim fusese nevoită să se mute la Berlin.

[4] Schultze, Walther Siegmund *Op. citat*, p. 61.

Sub impresia acestor sentimente, compozitorul creează o monumentală cantată pentru cor dublu, orchestră şi orgă (ad libitum), în spiritul unui tradiţional Te-Deum. Biblia îi oferă din nou textul pe care să-şi construiască muzica de slavă. Vechea jubilaţie „Halleluja" domină muzica primei părţi (cu indicaţia: „lebhaft und feierlich" — re major) străbătînd şi în episodul median al părţii a doua. Pe tema unui popular coral protestant, cele două coruri — fiecare pe un curs ritmic propriu (unul în 4/4, celălalt în 12/8) — încheie muzica părţii a doua pe luminoasa sonoritate creată de flaute şi trompete. În Final, Brahms readuce vocea profetului (ca şi în partea a VI-a a *Requiemului German*). Inflexiunile dramatice ale vocii de bariton solo, cu ecouri continui în masa corală (reprezentînd poporul) reînvie semnificaţiile umaniste ale oratoriilor lui Händel. Înaltul grad de măiestrie a scriiturii vocal-orchestrale la care ajunsese arta lui Brahms, dar mai ales patosul patriotic al acestei noi lucrări create de el au declanşat un impresionant entuziasm în rîndul publicului şi muzicienilor care au asistat la reluatele ei programări în viaţa de concert a oraşelor germane. Prima audiţie fragmentară (partea I) a avut loc în aceeaşi catedrală (Catedrala din Bremen) şi în aceeaşi zi comemorativă (Vinerea mare) ca şi *Requiemul German*, la distanţă de trei ani, iar prima prezentare integrală a lucrării a fost la Karlsruhe, în ziua de 5 iunie 1871, sub bagheta dirjorului Hermann Levi.

Vara anului 1871, petrecută în întregime de Brahms la Lichtenthal, îi îmbogăţeşte cercul de prieteni cu două nume demne de semnalat: Johann Strauss-fiul, celebrul compozitor vienez angajat să concerteze pe terasa cazinoului din Baden-Baden, şi Florence May, pe atunci eleva Clarei Schumann, venită din Anglia pentru a-şi continua în preajma ei studiile. Johann Strauss se va număra printre cei mai iubiţi prieteni ai compozitorului, iar muzica lui va declanşa celebrele rînduri scrise de Brahms sub primele note ale valsului *Dunărea Albastră*: „Aceste (note — n.n.) nu aparţin, vai, lui Johannes Brahms".

În ceea ce priveşte prezenţa pianistei Florence May în biografia lui Brahms, aceasta îşi marchează importanţa în muzicologie prin deosebitul ei aport la cunoaşterea vieţii şi creaţiei compozitorului. În cursul acestor luni de vacanţă, în care Brahms a aceceptat să-i fie profesor în perioadele de absenţă ale Clarei Schumann, ea a fost pusă în faţa unei personaităţi muzicale de proporţii neîntîlnite pînă atunci. În introducerea monografiei *Johannes Brahms* — terminată şi publicată în anul 1911 — Florence May face una dintre cele mai cuprinzătoare şi obiective portrete ale omului, artistului şi pedagogului Brahms sub titlul „Persönliche Erinnerungen" (Amintiri personale). Cuprinsul celor două volume ale monografiei sale dovedeşte o riguroasă atitudine ştiinţifică în relatarea biografică, atitudine ce justifică frecventa lor citare în studiile ulterioare.

Revenind la creaţia anului 1871, anume la cea din perioada vacanţei de la Lichtenthal, se poate surprinde din nou necesitatea compozitorului de a se odihni, după epoci de intense eforturi creatoare, prin genul liedului. De data aceasta, după prezentarea celor patru lucrări vocal-simfonice, compuse una după alta *(Rinaldo, Rapsodia, Cîntecul destinului, Cîntecul triumfal)*, Brahms creează două

grupuri de 8 *Lieder und Gesänge (op. 57 și 58)*. Paleta romantică specifică poetului Daumer — pe ale cărui versuri sînt compuse toate cele 8 lieduri din *op.* 57 — nu reușește să fie atenuată decît în mică măsură de muzica lui Brahms. O estompare a melancoliei aduce melodismul sobru, de puritate populară, al celui de al treiela lied, *Es träumte mir, ich sei dir teuer* (Mi-a apărut în vis că ți-aș fi drag). Reprezentative pentru lirismul lui Brahms rămîn cu deosebire liedurile nr. 4, *Ach, wende diesen Blick!* (Întoarce-ți privirea) și nr. 8, *Unbewegte, laue Luft* (Nemișcatul, blîndul aer), ultimul ilustrînd un patetic contrast între nemărginita liniște a unei zile de vară și frămîntările unui îndrăgostit. Conținutul poeziei lui Daumer imprimă muzicii pregnantă opoziție de planuri expresive, opoziție realizată prin contrast de mișcare (lento, în 9/8 — Vivace, în 4/4), colorit melodico-ritmic și tendințe de simfonizare în partida pianului.

În grupul *op. 58*, tematica prezintă mai multă varietate, versurile inspiratoare aparținînd mai multor poeți. Primele trei cîntece au fost compuse pe adaptările făcute de August Kopisch unor poezii italiene, dintre care cel de al doilea *Während des Regens* (În timpul ploii) e inspirat de o ambianță la care compozitorul va mai reveni, atît în liedurile sale, cît și în paginile primei sonate pentru pian și vioară. Dar climatul brahmsian învăluie mai mult versurile lui Melchior Grohe (nr. 4 — *O, komme holde Sommernacht* — O, vino dulce noapte de vară) și ale lui Karl Candidus (nr. 5 — *Schwermut* — Melancolie). În acest grup *(op. 58)* apar și două dintre cele trei cîntece compuse de Brahms pe versurile lui Hebbel: *In der Gasse* (Pe stradă) și *Vorüber* (În trecut). Sînt cîntece în care poezia și muzica celor doi artiști născuți și crescuți la Hamburg se contopesc în specifica expresivitate nordică a artei lor.

Privire în urmă

Privind prin perspectiva care o oferă trecerea timpului, se poate surprinde faptul că vara anului 1871 constituie un moment de împlinire care face posibilă încercarea unei organizări în materialul artistic semnat de Brahms. În urmă rămîne o creație de neprețuită valoare, o creație dominată de genurile camerale și corale. Patru sonate *(op. 1, 2, 5* și *38)*, două triouri *(op. 8* și *40)*, trei cvartete cu pian *(op. 25, 26* și *60)*, un cvintat cu pian *(op. 34)*, două sextete pentru coarde *(op. 18* și *36)* alcătuiesc o mărturie de artă ce poate asigura renume de glorie peste vreme unui compozitor. Și tot în compartimentul cameral se înscrie creația de lieduri, grupate în 18 opusuri, de balade *(op. 10)* și de variațiuni pentru pian *(op. 9, 21, 23, 24* și *35)* — variațiuni cu ecouri de veche tradiție componistică, cărora Brahms le-a dat romantică tinerețe.

În ceea ce privește creația corală (35 de coruri grupate în 11 opusuri), aceasta constituie una dintre cele mai demonstrative mărturii de vibrație la prezentul muzical, vibrație căreia compozitorul

i-a răspuns cu îndelungi eforturi pregătitoare şi cu realizări de înaltă responsabilitate artistică. Sînt treptele care au condus la impunătoarele realizări vocal-simfonice *(op. 45, 50, 53, 54* şi *55)*, toate gravitînd în jurul anului 1870.

Şi dacă în lista opusurilor brahmsiene muzica de cameră va continua să fie mereu şi genial reprezentată, compoziţiile corale şi cele vocal-simfonice vor face larg locul creaţiei orchestrale, pînă acum ilustrată doar prin *Concertul pentru pian, op. 15* şi prin *Serenadele, op. 11* şi *16.*

Justificăm sintetizarea schiţată, prin scopul de a modifica demarcaţia făcută de marea majoritate a comentatorilor vieţii şi creaţiei lui Brahms, după care anul 1862 (al primei călătorii la Viena) sau 1863 (al instalării provizorii în capitala Austriei) constituie un punct de sprijin pentru compartimentarea evoluţiei sale creatoare. Pe plan biografic, momentul nu este determinant, deoarece hotărîrea compozitorului de a se stabili definitiv la Viena survine doar în anul 1868, an în care i se spulberă definitiv speranţa de a fi preţuit şi reţinut de oraşul său natal. Şi nici acest impas biografic nu pare a fi modificat aspectul instabil al vieţii lui Brahms, împărţit (pînă în anul 1871) între Viena şi prelungitele popasuri de la Hamburg, Karlsruhe sau Lichtenthal, popasuri continuate cu îndelungi turnee de concerte prin oraşele patriei şi ale Elveţiei.

Nici pe plan componistic nu intervine vreun criteriu care să îndreptăţească o periodizare, continuitatea apărînd de nezdruncinat, nu numai prin natura genurilor cultivate sau prin impermeabilitatea pe care compozitorul o prezintă la influenţele noii ambianţe, dar şi prin şirul de lucrări ce înlănţuie succesiunea celor „două etape" fixate de comentatori. *Romanţele Magelonei, Dansurile ungare, Cvartetul cu pian în do minor, Cvintetul cu pian în fa minor, Requiemul German* sînt toate creaţii începute în Germania şi continuate sau desăvîrşite în primii ani (ani de provizorat) trăiţi în Austria.

Singurul moment ce permite trasarea unei periodizări în cursul biografiei lui Brahms şi a evoluţiei sale creatoare este sfîrşitul anului 1871, în care stilul său de viaţă încetează de a mai fi hoinar, an în care compozitorul se statorniceşte (la 27 decembrie) într-o locuinţă aleasă de el cu o grijă pînă acum nemanifestată, locuinţa de la etajul trei din clădirea de pe Karlgasse nr. 4, pe care nu o va părăsi tot restul vieţii.

Pe tărîm creator, doar îndreptarea compozitorului către genurile orchestrale ce se va manifesta în deceniile opt şi nouă poate fi un element care să permită facilitarea unei organizări în vastul material componistic brahmsian. O organizare şi nu o periodizare, pentru că trăsătura de consecvenţă şi de continuitate în atitudinea estetică şi stilistică rămîne cea care particularizează în primul rînd arta marelui compozitor german în concertul manifestărilor muzicale din cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

[illegible]

[illegible] 1918 [illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

CAPITOLUL V

(1872 — 1877)



Brahms (Litografie de Engelbach.)

Printre „Prietenii muzicii"

La începutul anului 1872 survine o nouă pierdere în biografia lui Brahms: moartea tatălui său. Cu această despărțire (la 11 februarie 1872) se rupe ultima verigă ce mai înlănțuia viața compozitorului de orașul natal. Marele devotament purtat familiei va continua să se manifeste prin ajutorul pe care îl va da permanent fraților și Carolinei Schnack (ultima soție a lui Jacob Brahms), dar Hamburgul lipsit de dragostea părintească nu-i va mai oferi reconfortantul refugiu din trecut.

Nu a rămas consemnat în nici una din scrisorile compozitorului vreo mărturisire în legătură cu pauza intervenită în creația sa de-a lungul întregului an 1872, an în a cărui toamnă el află și de moartea Juliei Schumann. După ritmul în care Brahms compusese în anii anteriori, prelungita pasivitate a acestui răstimp nu poate fi interpretată decît ca o profundă deprimare.

O împrospătare a activității interpretative îi aduce în schimb numirea în postul de director al societății muzicale vieneze „Prietenii muzicii" (Gesellschaft der Musikfreunde) din toamna acelui an. Seria celor șase concerte periodice ale societății muzicale, pregătite și dirijate de Brahms în stagiunea 1872/73 („sezon de trumf" cum îl proclamă presa austriacă), i-au adus elogii și impresionante demonstrații de prețuire. Dar satisfacțiile succeselor dirijorale nu puteau înăbuși necesitatea de a crea și nu puteau egala descătușarea pe care i-o aducea comunicarea gîndurilor pe calea sunetelor. În dorința de a se izola pentru a relua compoziția, Brahms renunță la bucuria de a-și revedea vechii prieteni ai vacanțelor de la Lichtenthal și se refugiază pentru vara anului 1873 la Tutzing, o mică localitate bavareză, așezată pe malul lacului Starnberg. În timpul celor trei luni de singurătate, Brahms a desăvîrșit muzica primelor două *Cvartete pentru coarde (op. 51, nr. 1* și *2)*, realizare cu deosebite implicații în istoria genului cameral cvartetistic.

Raportate la evoluția lui Brahms, *Cvartetele pentru coarde op. 51* apar ca un tîrziu răspuns dat de compozitor unor îndelungi căutări. Din documentația existentă rezultă faptul că printre materialele luate de la Hamburg în primăvara anului 1853 — momentul în care începe turneul de concerte cu Remenyi — figura și un cvartet de coarde. După această încercare timpurie, majoritatea lucrărilor camerale compuse în deceniile șase și șapte includ în concepția lor sonoră pianul *(Trio, op. 8, Cvartetele, op. 25, 26* și *60, Cvintetul, op. 34)*. Încercările de a compune pentru ansamblul de coarde în

exclusivitate au condus la două izbînzi (*Sextetele, op. 18* și *36*) și o înfrîngere (*Cvintetul în fa minor*). Vor trece zece ani pînă cînd Brahms va da la iveală noi roade ale viziunii sale instrumentale detașate de pian, de data aceasta pentru două viori, violă și violoncel, ilustrată de creația *Cvartetelor, op. 51*.

Deși pînă în anul 1873 genul cvartetelor de coarde nu figurează în lista de opusuri brahmsiene, mențiuni despre elaborarea și existența unor asemenea lucrări apar cu mult înainte. O primă informație apare în luna decembrie a anului 1865, într-o scrisoare a violonistului Jacob Joachim, care solicită compozitorului expedierea urgentă a unui „cvartet de coarde în *do* minor"[1]. Tot despre un cvartet de coarde în *do* minor amintește și Clara Schumann în însemnările făcute în jurnalul său personal, la începutul lunii august a anului 1866[2]. Iar Florence May consemnează în monografia sa faptul că Brahms ar fi cîntat lui Hermann Deiters „cvartetele în *do* și *la* minor", în popasul pe care l-a făcut la Bonn în vara anului 1868, fără ca autoarea să poată preciza dacă este sau nu vorba de aceleași versiuni ca cele definitivate sub nr. de opus 51.

Din ansamblul acestor informații se poate desprinde din nou felul în care Brahms debuta în creația unui gen muzical. O primă pregătire o constituie strădania de a-i cunoaște în adîncime literatura pentru a-i putea fixa astfel datele tipologice și evolutive. Următoarea etapă însemna ucenicie, o ucenicie pe cît de exigentă față de forțele proprii, pe atît de responsabilă față de contribuțiile tradiției și față de spiritul contemporaneității. Migala cu care compozitorul și-a pregătit creația acestor prime cvartete de coarde a durat cel puțin opt ani (1865—1873), și consecințele unei asemenea prelungite plămădiri au fost remarcabile. Nu numai pentru că noile lucrări au spus un cuvînt nou și greu în istoria acestui relativ tînăr gen (tînăr pentru că prezența lui în compoziție datează din momentul în care geniul lui Haydn i-a fixat coordonatele cadrului formal și ale expresivității), dar și pentru faptul că ele au reprezentat forța unui nou impuls în ambianța creatoare a epocii. Pentru că apariția lor survine într-o vreme în care genul fusese de mult părăsit. Trecuse deceniu după deceniu de cînd Schumann (în 1842) și Mendelssohn-Bartholdy (în 1847) dăduseră ultimele modele de cvartete de coarde, și lumea muzicală — interpreți și public — renunțase să mai spere în realizarea altora noi. Și aceasta cu deosebire la Viena, orașul în care acest gen de frunte al muzicii fusese ilustrat de Haydn, Mozart, Beethoven și Schubert. Într-o perioadă de categorică dominație a operei și a concertului instrumental, cvartetele lui Brahms au însemnat o bucurie artistică de mare rezonanță pentru iubitorii muzicii de cameră.

Primul cvartet din *op. 51* dezvăluie lumea *do* minorului lui Brahms în toată complexitatea ei. Este climatul tonal în care compozitorul dezbate acțiuni muzicale de răscolitoare forță dramatică, așa cum ilustrează prima și ultima parte a acestei noi creații.

[1] Thomas San-Galli, W. A. *Op. citat*, p. 155.

[2] May, Florence. *Op. citat*, vol. II, p. 52.

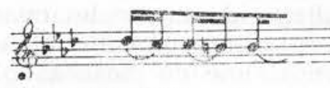
Expoziţia formei de sonată (partea I — Allegro) debutează cu o temă deosebit de caracteristică pentru latura lucid-constructoare brahmsiană. Nu este vorba de o melodie cantabilă, ci de o idee muzicală cu calitate de esenţă, din a cărei bază motivică îşi vor trage seva intonaţională sau ritmică temele de deschidere ale muzicii următoarelor mişcări.

Exemplul nr. 82



Partea II-a *(Romanze. Poco adagio)*





Partea III-a *(Allegretto molto moderato)*



Partea a IV-a *(Allegro)*

Caracterul avîntat al acestei teme, imprimat de treptatele impulsuri ritmice, de sensul melodic ascendent (realizat prin secvenţe suitoare) şi de intensificare dinamică, anunţă gravitatea acţiunii şi are — în acest sens — rădăcini adînci în patetismul beethovenian.

Intonată iniţial de vioara primă (căreia i se alătură vioara secundă — măs. 1-10) şi reluată de vocile grave (măs. 23-32), prima idee a lucrării domină muzica secţiunii expozitive, în pofida frînturilor de reverie ce se intercalează între primele ei apariţii (măs. 11-22) ca şi în substanţa temei a doua (măs. 33-40) şi a treia (măs. 62-74) şi mai ales în secţiunea dezvoltătoare (desfăşurată pe dimensiuni relativ restrînse şi sprijinită pe opoziţia dintre tonul ei impetuos şi lirismul temei a doua). Intensificări tensionale au loc în trecerea spre secţiunea reprizei şi în fragmentul „crescendo ed agitato" ce conduce la secţiunea Coda, ale cărei ultime opt măsuri aduc o impresionantă relaxare, cu sprijin final pe luminosul acord al tonalităţii *do* major, intonat în piano.

„Romanze" este titlul părţii a doua a cvartetului (Poco adagio, în *la* major), dar „romanţa" lui Brahms se detaşează de spiritul piesei de gen intercalată de primii romantici în compoziţiile concepute în ciclu de mişcări. Lirismul este grav, concentrat, tipic unei viziuni artistice nordice. Forma în care este turnată muzica aminteşte concepţia părţii lente a *Concertului pentru pian în re minor*, construcţia fiind realizată tot pe două ample secţiuni, fiecare dintre acestea cuprinzînd acelaşi material muzical : succesiunea a două teme, prima avînd trăsături de profunzime şi obiectivitate clasică, a doua — între-

tăiată de pauze, cu reținut ton confesiv. Reluarea lor discret variată în secțiunea secundă, cu stilizarea conținutului liric în cursul ultimelor zece măsuri fixează adîncimile și sorgintea nobilă a sentimentului.

O tainică asemănare se strecoară între începutul acestei părți și muzica mișcării lente a *Concertului pentru vioară și orchestră* de Beethoven, concert venerat de Brahms din anii copilăriei. Se deschide — ca de fiecare dată în aluziile muzicale brahmsiene — posibilitatea interpretării unei deliberate omagieri, de data aceasta relația fiind cu o muzică ce a „exaltat haotic" sensibilitatea compozitorului.

Partea a treia (Allegretto molto moderato e comodo, în *fa* minor și formă de scherzo îmbogățită prin prezența a două teme în secțiunile extreme și unele elemente dezvoltătoare în trio median) părăsește concepția tradiționalului contrast dintre conținutul părților mediane ale întregului cvadripartit, continuînd lirismul mișcării lente. La coloritul romantic al sentimentelor dezvăluite se adaugă nuanțe de nostalgie ce plasează gîndirea compozitorului în sfera prezentului său sufletesc. Tendința de luminozitate o aduc doar contururile melodice de proveniență populară (cum este cea de a doua temă sau melodia trio-ului), fără ca acestea să poată risipi melancolia imprimată de caracterul lamento al temei de bază.

Finalul (Allegro, în *do* minor) impune o concluzie dură, cu totul neobișnuită în gradația unei acțiuni muzicale concepute în ciclu de sonată. Este realitatea luptei ce nu cunoaște întreruperi în desfășurarea unor noi și noi planuri de viață. În această concepție de permanentă deschidere a frămîntării, Brahms renunță la încununarea expansivă sau maiestuoasă (caracteristică concluziilor tradiționale) și concepe un model de final în care problematica inițială este dezbătută în continuare pe augumentată încleștare. Legătura cu fondul de idei al primei părți, realizată în întreaga atmosferă muzicală, apare și direct, intonațional, prin unisonul care-i prezintă tema principală, la a cărei bază poate fi identificat motivul melodico-ritmic de impulsionare a avîntului temei cu care a fost deschisă muzica cvartetului (așa cum se poate desprinde din exemplul nr. 82). Șirul ideilor muzicale și dialogul lor sonor îmbină elemente ale formelor de sonată și rondo, dominantă fiind (ca și în prima parte) tema principală, cu variate ipostaze de dramatism în relația de conflict sau complementaritate pe care o are cu sensurile ideilor secundare.

Privită în ansamblu, muzica primului *Cvartet, op. 51* pare a oglindi viziunea compozitorului asupra forței morale omenești. În părțile extreme — amîndouă în mișcare Allegro și în tonalitatea *do* minor — această forță se manifestă dur, impetuos, cu o febrilă mobilitate și cu tendință decis ascendentă. În părțile mediane (partea a doua și a treia), imaginea datelor sufletești se desprinde din adîncime, ilustrînd prin sunete ceea ce Pascal afirmase prin cuvinte, cu două secole în urmă : „Chiar dacă omul ar fi strivit de univers, ar fi mai nobil decît forța ce-l distruge".
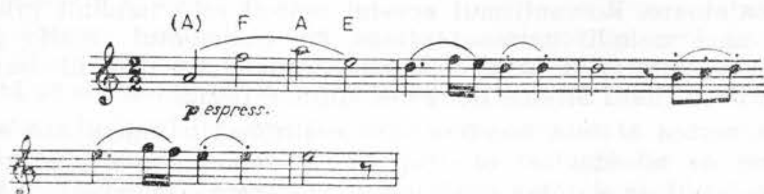
Al doilea cvartet, *op. 51* — *Cvartetul în la minor* — prezintă trăsături proprii, așa cum se întîmplă de fiecare dată în creațiile perechi brahmsiene. Înlănțuite în timp, compuse ca dintr-o singură

respirație — cu aspectul unui „atac dublu", după cum remarcase Philipp Spitta referindu-se la primele cupluri de lucrări din evoluția compozitorului — cele două *Cvartete, op. 51* („Cvartetele minore", cum au fost de la început denumite) reprezintă acte de comunicare artistică intens particularizate în unitatea climatului lor emoțional și stilistic. Nici în acest caz de îngemănare (în număr de opus) sau de imediată succesivitate în timp nu este vorba de o intenție de împlinire a conținutului sau a măiestriei primei lucrări prin cea de a doua realizare, ci de proiectarea — în cadrele aceluiași gen muzical — a gîndului ce continuă să freamăte și se cere cu necesitate exprimat.

Subiectul nou al *Cvartetului în la minor* se dezvăluie odată cu prima idee muzicală al cărei început melodic e construit pe notele *(la)-fa-la-mi*, note ce corespund (în nomenclatura lor germană) inițialelor din cuvintele ce alcătuiau deviza de viață a lui Joachim : *„F(rei), a(ber) e(insam)"* (liber dar singuratic). Dacă pentru violonist comandamentul nu s-a dovedit a fi de lungă durată, (el căsătorindu-se din anul 1863 cu mezzosoprana Amalie Weiss și fiind tatăl unui copil cu numele de Johannes din anul 1864), pentru Brahms, semnificația lui s-a dovedit a fi fost decisivă pentru întreaga viață.

Pornită pe această aluzie autobiografică, concepția temei principale din expoziția formei de sonată a primei părți (Allegro non troppo) urmărește sensul ambiguu al romanticei devize (liber-singur), parcurgînd un contur calm, sobru, în prima ei frază (măs. 1-2), și agitat, cu inflexiuni de tristețe — în cea de a doua (măs. 3-6).

Exemplul nr. 83



Nuanța de melancolie pe care o lasă tema cu rol de motto poate fi pusă în legătură și cu un sentiment de nostalgie trezit la reluarea unei idei muzicale de duioasă amintire. Trecuseră douăzeci de ani de cînd compusese, alături de Robert Schumann și Albert Dietrich, sonata pentru vioară și pian dăruită lui Joachim, sonată pornită pe aceleași note *(F-A-E)*. Pentru Brahms, drumul dintre cele două lucrări cu sursă comună de inspirație apare ca o ascensiune brăzdată de împliniri, dar și de evenimente descumpănitoare. Cîteva pierderi grele (moartea lui Schumann, a profesorului Cossel, a mamei și recent a tatălui său) ; cîteva iubiri cu trist deznodămînt, cîteva decepții — dintre care cea pricinuită de orașul său natal lăsase cea mai întunecată dintre urme.

Caracteristic pentru arta lui Brahms rămîne însă permanenta forță a frumosului dat de echilibrul pe care îl găsește și de data aceasta în limpezimea melosului popular. Peste elementul subiectiv,

peste factura elaborată a primei teme se aşterne cantabilitatea temei secundare, intonată „grazioso ed animato" de viori, în mezza-voce, pe acompaniamentul instrumentelor grave în discret echivoc ritmic. Simplitatea mijloacelor de expresie (cursul în terţe al viorilor, punctarea basului în pizzicati) imprimă o senină obiectivitate exprimării brahmsiene. Cele două sensuri încorporate în tema principală, ca şi contrastul planurilor expresive create de ideile formei de sonată (la care poate fi adăugată şi o vehementă întrebare pusă la sfîrşitul expoziţiei) generează un comentariu dezvoltător, de impresionantă forţă expresivă, concentrat pe dimensiunea a 55 de măsuri (măs. 129-184). Remarcabilă este şi gradaţia pregătitoare a procesului de sinteză din repriză, precum şi a secţiunii Coda — în care vigoarea fragmentului „piu animato sempre" (concepută în manieră stretta) echilibrează elementele de melancolie, conducînd la reluarea în stil canon şi în sonoritate amplă a formulei muzicale *F-A-E*.

Partea a doua (Andante moderato, în *la* major) se înscrie printre cele mai inspirate pagini lente ale creaţiei instrumentale brahmsiene. Lirismul afirmat în prima parte (prin tema a doua) e continuat în muzica secţiunilor extreme ale formei de lied *(A-B-A)*, cu vibraţie ce aminteşte puritatea mozartiană. Şi în scriitura instrumentală — în care vocile se împletesc ca provenind din emisiunea unui singur instrument cu 16 coarde — se poate stabili o legitimă legătură cu concepţia ultimelor geniale cvartele create de Mozart.

Înălţătoarea muzică este întretăiată de caracterul dramatic al secţiunii mediane, realizat prin intermediul unor recitative intonate de vioara primă şi violoncel, pe fundalul tremolat al vocilor mediane acompaniatoare. Romantismul acestui episod este împlinit prin intervenţia unei melodii pasionate (măs. 60, fragmentul „molto piano e dolce") ce pare a fi inspirat tema oboiului din poemul *Don Juan*, compus de Richard Strauss două decenii mai tîrziu.

În partea a treia, compozitorul realizează o ingenioasă adaptare a formei de scherzo la coloritul poetic al întregului. În secţiunile extreme ale formei (Quasi minuetto, moderato ; *la* minor, 3/4), legănarea vechiului dans continuă filonul liric al părţilor anterioare, încadrînd elementul „scherzando" (Allegretto vivace ; *la* major, 2/4) din secţiunea ei mediană. O remarcabilă elaborare sintetizatoare poate fi surprinsă în cursul central al muzicii, întretăiat de prezenţa repetată a unui scurt intermezzo, în care tema secţiunii allegretto este tratată în mişcarea şi caracterul secţiunii Quasi Minuetto. O privire de ansamblu asupra construcţiei arhitecturale conduce la schema A-B-B_v-B-B_v-A-*Coda*, ceea ce ilustrează nu numai o contribuţie la lărgirea dimensiunilor tradiţionalului trio, dar şi la îmbogăţirea coordonatelor lui expresive.

Un viguros contrast emoţional aduce muzica ultimei părţi (Finale, Allegro non assai), deşi menţine coloritul tonal (*la* minor) şi pulsaţia ritmică (3/4) din partea anterioară. Două dansuri, reliefat personalizate, îi plămădesc muzica : primul — sincopat şi pasionat, în spiritul ciardaşului ungar (atacat de vioară pe acompaniamentul

punctat staccato de celelalte trei instrumente); al doilea — grațios, delicat, învăluit de lirism. Variantele melodice ce le escortează, transfigurările lor sau ale comentariilor acompaniatoare conduc la o imagine conclusivă de genială măiestrie. Pornind pe un liniștit canon între violoncel și vioara primă, motivul caracteristic al temei principale parcurge în secvențe modificări expresive de-a lungul episodului „poco tranquillo" (măs. 293-300), pentru a cuceri o treptată înnobilare pe continua estompare a muzicii (nuanțe pianissimo) și a-și face ultima apariție cu efect de glumă haydniană în secțiunea Coda (Piu vivace). Cuceritorul dinamism polifonic final este răspunsul pe care compozitorul îl dă apăsătoarelor semne de întrebare ivite în muzica primei părți sau în dramaticele recitative ale mișcării lente, răspuns construit cu migală pe sprijinul datelor culese din puritatea sursei populare și a gîndirii clasice, așa cum acestea se manifestă din ce în ce mai deschis de-a lungul lucrării.

O primă audiție a *Cvartetului în la minor* a avut loc la Berlin, la 18 octombrie 1873, în interpretarea cvartetului condus de Joachim, muzicianul de la care pornise deviza inspiratoare a muzicii. Două luni mai tîrziu (la 11 decembrie), formația Hellmesberger a asigurat la Viena și prima audiție a *Cvartetului în do minor*. Deși ambele lucrări au avut vădite fire de legătură cu prezența lui Joachim în viața compozitorului (primul fiind insistent solicitat de violonist în corespondența purtată cu Brahms, al doilea — prin semnificația temei moto), ele au fost dedicate în cuplu lui Theodor Billroth, omul de știință și pasionatul pianist care din admirație pentru muzica de cameră creată de Brahms și-a dedicat timpul său liber pentru a studia viola și a ajunge să răspundă exigențelor compozitorului în frecventele execuții organizate în locuința sa.

În aceeași perioadă și în aceeași ambianță în care Brahms a compus *Cvartetele, op. 51*, se plasează și creația *Variațiunilor pentru orchestră pe o temă de Haydn (op. 56 a)* [1].

Care este locul pe care îl ocupă noua lucrare în ansamblul realizărilor lui Brahms? Ca timp — apare la distanță de 14 ani după primele compoziții orchestrale (*Serenadele, op. 11* și *16, Concertul pentru pian op. 15*). Manifestată și în paginile creațiilor vocal-simfonice apărute una după alta în anii 1866—1872, gîndirea orchestrală brahmsiană își afirmă maturitatea în anul 1873 prin această nouă creație care deschide — cu legitime atribute de istorică valoare — șirul unor geniale lucrări simfonice (plasate toate între anii 1876—1887). Punct de plecare pentru așa-numita „eră simfonică" [2], *Variațiunile, op. 56* prezintă și demonstrația unei împliniri. Pentru că în simfonismul lor este de surprins o îndelungă și conștientă aprofundare a dinamicii dezvoltătoare din istoria compoziției, acumulare ce a de-

---

[1] În lista de opusuri, Brahms înregistrează și versiunea pentru două piane, cu nr. de *op. 56 b*.

[2] Termenul, folosit în majoritatea monografiilor scrise în secolul trecut, apare și în comentariile muzicologice ale secolului XX (de ex. în monografia lui Claude Rostand, vol. II, p. 150).

terminat calitatea actului sintetizator și a permis integrarea lui într-o concepție structural-dimensională nouă, autonomă, pe măsura și intensitatea sensibilității proprii prezentului romantic.

Pe de altă parte, tehnica variației pe o temă a oferit compozitorului, de la primele lui manifestări, deschidere spre afirmarea inventivității sale creatoare, aplicație care a surprins recunoscuta exigență a profesorului Marxsen și a entuziasmat pana lui în rîndurile cronicilor și corespondenței sale. Dar de la *Fantezia pentru pian pe un vals favorit*, semnalată de Marxsen, pînă la *Variațiunile pentru orchestră pe o temă de Haydn*, întinderea artistică este, desigur, mare. O primă treaptă o marchează variațiile din muzica părților lente ale *Sonatelor pentru pian, op. 1* și *2*, în care contactul cu muzica populară și spiritul ei variațional și-a lăsat o evidentă urmă. În șirul variațiunilor pentru pian *op. 9, 21 (nr. 1 și 2), 23, 24* și *35* — fiecare pe cîte o temă de specifică perspectivă variațională —; în părțile lente ale *Sextetelor pentru instrumente cu coarde (op. 18* și *36)*, evoluția măiestriei de a transfigura și simfoniza o idee muzicală reflectă cucerirea — treaptă cu treaptă — a unei vaste culturi muzicale, paralel cu fireasca îmbogățire și diversificare a propriilor trăiri sufletești. Pe stratificarea acestor date, complexitatea artei lui Brahms surprinde pe însuși Wagner, compozitorul care deschide zorii unei noi căi variaționale în concepția componistică. „Iată cîte se mai pot încă realiza în cadrul formelor vechi, cînd apare cineva care are harul să le mînuiască" — sînt cuvintele rostite de el după ultimul acord al *Variațiunilor pentru pian pe o temă de Händel*[1], cîntate lui de Brahms la 6 februarie 1864, în vila sa de la Penzing. Acest „har" recunoscut de Wagner va smulge cuvînt de recunoaștere și celui mai înverșunat dintre criticii antibrahmsieni, compozitorului Hugo Wolf, atunci cînd Brahms va ajunge să facă cea mai strălucită dintre demonstrațiile artei sale variaționale în finalul *Simfoniei a IV-a*. Față de acest viitor grandios moment, *Variațiunile, op. 56* se plasează la mijloc de drum.

„Dacă... el (Brahms, n.a.) își va cufunda bagheta sa magică în adîncurile din care masivitatea corală și orchestrală își oferă forța, ne putem aștepta ca el să ne dezvăluie și mai minunate taine ale lumii spirituale" — sugerase Robert Schumann în încheierea articolului său publicat în anul 1853, articol în care prezenta dimensiunile talentului tînărului Brahms. S-au scurs 20 de ani de atunci și „tînărul vultur" al portretizării lui Schumann răspunsese din plin acelui îndemn, depășind — prin realizarea *Requiemului German* — romantica previziune. Dar marile răspunsuri pe care el le va da profeției lui Schumann își au abia acum zorile, în această partitură a primelor variațiuni pentru orchestră, care apar ca file ale unei geniale uverturi pentru viitoarea tetralogie simfonică. Privind peste timp, impresionează cu deosebire faptul că muzica acestui nou compartiment din creația lui Brahms începe și sfîrșește prin gîndirea și forma variației pe o temă (ultima parte a *Simfoniei a IV-a* fiind în forma variației pe o temă).

[1] Thomas San-Galli, W. A. *Op. citat*, p. 93.

În vara anului 1873 şi în decorul satului bavarez Tutzing, prind deci formă definitivă primele variaţiuni pentru orchestră compuse de Brahms. O orchestră care nu se apropie de amploarea celei în care se manifestase tumultul fannteziei lui Berlioz şi nici de a celei prin care se exprima în contemporaneitate geniul lui Wagner. Datele modernităţii nu puteau afecta sonoritatea unei creaţii brahmsiene al cărei suflu venea din universul lui Haydn. Cvintetul coardelor, compartimentul clasic al lemnelor (cu contrafagot şi piccola în registrele extreme), al alămurilor (corni, trompete), şi trei instrumente de percuţie (trianglu, tobe) au răspuns intenţiei lui Brahms de a simfoniza o veche temă şi au atestat odată mai mult categoricul determinism al conţinutului asupra modalităţilor sale de exprimare.

În ceea ce priveşte originea subiectului muzical, acesta este o melodie de vechi coral — *Chorale St. Antoni* (Coralul sfîntului Anton) — pe care ilustrul clasic vienez crease muzica părţii lente a unuia dintre divertismentele sale pentru suflători (compoziţie ocazională, rămasă nepublicată). Brahms a găsit-o în vara anului 1870 printre manuscrisele deţinute de C. F. Pohl (biograful lui Haydn), informaţie care ne conduce la interpretarea unui început de elaborare a *Variaţiunilor, op. 56* anterior anului 1873, deci a unui proces de plămădire mai îndelungat, asemenea altora din creaţiile sale de amploare.

Respectînd sonoritatea creaţiei lui Haydn, Brahms încredinţează tema instrumentelor de suflat. Cuplul de oboi şi cuplul de fagoturi o prezintă cu simplitate de coral, în mişcarea Andante. Fundalul armonic creat de coardele grave, de corni şi contrafagot este discret, acompaniator. Ceea ce se detaşează ca primă impresie a muzicianului avizat este structura acestei teme, care prezintă trăsături de originalitate faţă de simetria şi conciziunea caracteristică temelor din creaţia clasică: cursul melodic se desfăşoară pe trei perioade asimetrice (simetria marcînd doar structura interioară a primelor două). Prima perioadă *(A_1)* se desfăşoară pe două fraze a cîte cinci măsuri fiecare *(a_1* şi *a_2)*, fraze diferenţiate doar în încheierea lor :

Exemplul nr. 84

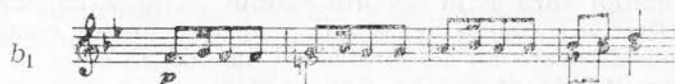
Andante

a_1

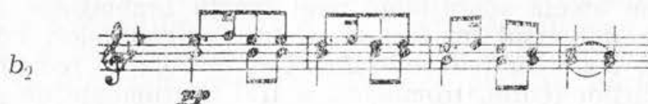
A_1

a_2

În perioada centrală *(B)*, cele două fraze *(b_1* şi *b_2)* se desfăşoară fiecare pe cîte patru măsuri, conturul lor melodic fiind deosebit, pe linie ascendent-descendentă :



B



Ultima perioadă (A_2) este alcătuită dintr-o primă frază de patru măsuri (o reluare a frazei a_2 în altă registrație) și o frază conclusivă, desfășurată pe șase măsuri, plus o măsură cadențială finală:

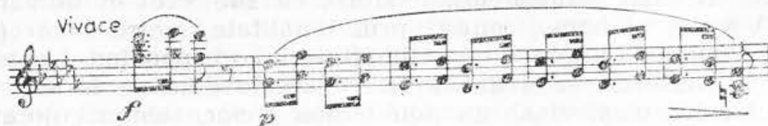


A_2



Pe această amplă idee muzicală, Brahms creează opt variațiuni pe care le va încununa cu un impunător final. Un „Final" și nu o Fugă, pentru a menține pînă la ultima măsură compoziția sa în spiritul muzicii lui Haydn. Și structura temei va fi cu rigurozitate menținută, pe cele trei secțiuni ale ei construindu-se tablou după tablou, meditație după meditație. Tonalitatea *si bemol* major domină desfășurarea lor, excepție făcînd doar variațiunile 2, 4 și 8, gîndite în structura omonimei ei minore *(si bemol* minor). Deși fiecare variație este decis personalizată, fluența succesiunii lor atinge o excepțională măiestrie. Un prim exemplu în acest sens îl oferă primele două variații, înlănțuite prin continua mișcare melodică creată de compartimentul coardelor. Fluxul neîntrerupt de ghirlande melodice contrapunctează pe ambitus larg două diferite aspecte variaționale: în prima variație (Poco piu animato, în *si bemol* major) se desfășoară peste sonoritatea acordică a suflătorilor (alămurile alternînd cu lemnele) care preiau ultimele măsuri ale temei; în variația a doua (Piu vivace, în *si bemol* minor), improvizația melodică a coardelor însoțește tema suflătorilor, construită pe extinderea celulei melodico-ritmice din prima măsură a temei de bază. Fizionomia acestei teme este în relația provocare-răspuns, celula fiind expusă în forte de compartimentul lemnelor (fără flautul piccolo și contrafagot), răspunsul fiind dat în piano, de clarinete și fagoturi:

Exemplul nr. 85



Pentru următoarele două variații, caracteristic este primatul melodic. Dar dacă variația a treia (Con moto, *si bemol* major) se prezintă foarte aproape de origine, intonată senin de duetul oboi-fagoturi (secțiunea A_1) sau viori-viole (secțiunea A_2), variația a patra (Andante, *si bemol* minor) aduce o evidentă emancipare a muzicii. Conturul melodic se îndepărtează mult de cel cunoscut, de data aceasta cuplul oboi-corn expunînd o variantă lirică, izvorîtă din profunda și poetica melancolie brahmsiană:

Exemplul 86



În ceea ce privește elementul ritmic, variația a patra aduce și prima modificare metrică, prin înlocuirea metrului binar cu cel ternar (singura tendință către pulsația în trei timpi putînd fi surprinsă doar în prima variație, în cursul melodic în triolete al coardelor).

Variația a cincea (Poco presto, *si bemol* major, măsura 6/8) creează cel mai categoric contrast în suita transfigurărilor muzicale. Este echivalentul unui scherzo tipic brahmisian, cu conținut emoțional fantastic. Caracterul, conturul liniei melodice și verva desfășurării ei pot fi puse în legătură mai mult cu cea de a doua variație decît cu fizionomia și substanța temei conducătoare. Dar spre deosebire de reliefurile timbrale, pe care ea le-a avut, concepția noii variații antrenează o sclipitoare virtuozitate orchestrală, cu contribuția contopită sau alternativă a tuturor ansamblurilor compartimentale. Nestăvilita mișcare melodică, particularizată și prin intensă cromatizare, evoluează în execuție staccato, cu intercalări de relații legato ce-i stăvilesc fluența (sincope) sau îi variază expresivitatea.
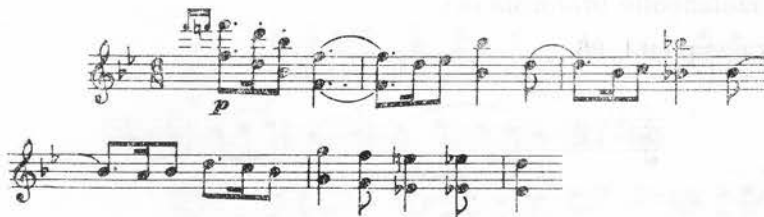
Exemplul nr. 87



După treptata și accentuata emancipare a muzicii (variația a IV-a și a V-a), Brahms reinstalează legătura cu subiectul ei în variația a șasea (Vivace, *si bemol* major) prin tonalitate, metru binar (2/4) și concept melodic (notele de pe timpii tari corespunzînd treptelor ce alcătuiesc conturul temei de bază). Pe aceste date de înrudire, compozitorul construiește însă un nou tablou sonor, tablou colorat eroic prin factura ritmului impetuos și prin spectaculoasa creștere dinamică ce-i conduce muzica.

Un nou contrast aduce variația a șaptea (Grazioso, *si bemol* major), un lied orchestral de elevată frumusețe. Față de celelalte variații melodioase (a treia, a patra), muzica acestui tablou idilic are farmecul și suplețea ritmică de siciliană, dans preclasic învăluit de Brahms în nuanțe de poetică nostalgie.

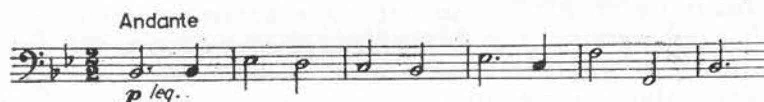
Exemplul nr. 88 — *Grazioso*



Pe plan instrumental, compozitorul realizează din nou cuplaje ce reliefează noile sensuri expresive, melodia — îndepărtată și de data aceasta de origine — fiind purtată de flaut și viole (în secțiunea *A*), de viori-fagot (în secțiunea *B*), peste basul care menține vie amintirea sursei muzicale. Din punct de vedere expresiv, caracterul celei de a șaptea variațiuni este intens romantic, în pofida preluării unui dans de veche tradiție muzicală și a unei scriituri adaptate lui.

În spiritul tradiției este gîndită și variația a opta (Presto non troppo, *si bemol* minor, 3/4), dar peste stilul și sonoritatea de orgă care o particularizează plutește din nou (în mezza voce) fluiditatea misterioasă a scherzo-urilor brahmsiene. Tendința de omagiere a tradiției muzicale se împlinește însă în impunătorul Final, conceput în spiritul și în forma veche de ciacconă. Tema ei este desprinsă din linia melodică a basului ce însoțește tema inițială a lucrării în primele cinci măsuri din desfășurarea ei, preluare ce implică o revenire la caracterul religios al coralului inițial, la mișcarea, tonalitatea și metrul lui binar (Andante, *si bemol* major, alla breve) :

Exemplul nr. 89



Pe acest nou subiect (subiect ce nu se menține în bas, ci se ridică și la vocile superioare — trăsătură ce diferențiază ciaccona de passacaglia) este construită o impresionantă ascensiune sonoră, construcție

ce conduce la înfiriparea treptată a temei de coral. Dedusă din propria ei substanță, vechea melodie se împletește cu tema de ciacconă, pentru a se detașa și a se afirma cu impresionantă forță. Întinderea emoțională ce apare de la prezentarea ei obiectivă din debutul lucrării, pînă la grandoarea expresivă pe care o cucerește în pagina finală, este ilustrarea finalității înălțătoare a actului creator, finalitate ce se prezintă de fiecare dată ca unică rațiune de manifestare a artei lui Brahms.

„Cu fiecare toamnă Brahms ne aduce o și mai bogată recoltă" ... scria Hanslick în luna noiembrie a anului 1873 [1], referindu-se la creația *Cvartetelor de coarde, op. 51* și a *Variațiunilor pentru orchestră, op. 56*, variațiuni pe care compozitorul le prezentase în primă audiție la 2 noiembrie, într-unul dintre concertele filarmonice vieneze. Viena i-a răspuns, ca de fiecare dată, cu ovații. O creație care îmbina numele lui Haydn, primul dintre cei trei clasici ai ei, cu numele lui Brahms — ultimul ei fiu de geniu — însemna o adevărată sărbătoare a muzicii. Dar pentru Brahms marea sărbătoare s-a manifestat trei luni mai tîrziu, la 5 februarie 1874, cînd noua sa lucrare a răsunat, condusă de el, în sala Gewandhaus de la Leipzig. În orașul în care prima sa creație orchestrală *(Concertul pentru pian în re minor)* fusese cu vehemență contestată cu 14 ani în urmă, Brahms reintră — invitat să dea o serie de concerte — și arta sa de pianist, de dirijor și de compozitor este primită cu recunoștință și respect.

Paralel cu primele audiții de la Viena și Leipzig, *Variațiunile, op. 56* au declanșat unanimă admirație la München, în concertele de la 10 decembrie 1873 și 13 martie 1874, dirijate de Hermann Levy. De altfel, Münchenul a fost orașul care a deschis tot în această perioadă seria titlurilor onorifice decernate lui Brahms : ordinul Maximilian pentru arte și științe, conferit de regele Ludovic al II-lea — la începutul lunii ianuarie 1874 ; numirea ca membru de onoare al Academiei de arte din Berlin — în vara aceluiași an ; titlul de *doctor honoris cauza* al Universității din Cambridge — la începutul lunii mai a anului 1876.

Urmărind biografia lui Brahms între anii 1873—1876 (anii care despart creația *Variațiunilor pe o temă de Haydn* de prima sa simfonie) nu se fac remarcate modificări în cursul și stilul său de viață. Activitatea dirijorală de la „Gesellschaft der Musikfreunde" continuă să-i ocupe cea mai mare parte din preocupările artistice, rezultatul acestei munci înscriind și în concertele din anii 1874 și 1875 noi evenimente muzicale ale capitalei Austriei. În repertoriul lor se perindă capodopere *(Mathäus Passion* de Bach, *Missa Solemnis* de Beethoven), alături de lucrări mai puțin cunoscute, create de compozitori venerați la Viena (Mozart, Schubert), după cum sînt promovate lucrări ale contemporaneității, semnate atît de muzicieni cunoscuți (Joachim,

---

[1] Thomas San-Galli, W. A. *Op. citat*, p. 164.

Bruch, Goldmark, Rubinstein), cît şi de nume astăzi uitate (Rheinberger, Volkmann). Din rîndul creaţiei brahmsiene apar programate două lucrări vocal simfonice: *Rapsodia pentru alto, cor bărbătesc şi orchestră*, în concertul de la 10 ianuarie 1875 [1] şi *Requiemul German* (la 28 februarie1875 — în cea de-a doua lui audiţie integrală la Viena), la sfîrşitul căruia publicul s-a ridicat în picioare, răsplătind prin acest gest suprem marea sa artă.

Cu ultimul concert dirijat de Brahms în anul 1875 (la 18 aprilie) a luat sfîrşit şi activitatea sa în calitate de director artistic al societăţii „Prietenii muzicii" din Viena. După trei ani de intensă dăruire, compozitorul decide să demisioneze, condus şi de data aceasta de dorinţa de a-şi redobîndi libertatea, pentru a se dedica din nou exclusiv creaţiei.

Un prim rezultat al acestei eliberări din îndatoririle dirijorale şi organizatorice de la Gesellschaft a fost editarea unor piese miniaturale vocale, compuse în cursul ultimilor ani, creaţii ce se alătură unor mănunchiuri de cîntece publicate cu un an în urmă (1874), înşirîndu-se unul după altul în lista de opusuri. Sînt cîntece de o mare varietate în tematică şi sursă poetică, precum şi în componenţa vocilor: 17 lieduri pentru o singură voce şi pian *(op. 59* şi *63)*, 9 duete cu pian *(op. 61* şi *66)*, 18 cvartete cu pian *(op. 64* şi *65)* şi 7 coruri pentru voci mixte *(op. 62)*.

Cu *liedurile op. 59* începe să se remarce intervenţia unor tendinţe spre accentuată melancolie în acest domeniu al creaţiei lui Brahms.

Vor mai interveni şi reveniri la tonuri luminoase, dar şirul viitoarelor lieduri vor oglindi, în marea lor majoritate, gînduri şi confesiuni triste, sentimente de duioasă nostalgie.

Din cele opt piese care se succed în grupul *op. 59*, patru sînt inspirate de versurile lui Klaus Groth, poet desprins — ca şi Brahms — din îndepărtatul ţinut Holstein. Îngemănarea artei celor doi artişti ai nordului va concentra de fiecare dată nuanţe spirituale de aceeaşi natură, asemenea celor semnalate în liedurile pe versurile de Hebbel. Primul exemplu ilustrativ în acest sens este *Regenlied* (Cîntecul ploii — *op. 59, nr. 3)* a cărui muzică va fi preluată în prima *Sonată pentru vioară şi pian* creată de Brahms patru ani mai tîrziu. Conturul melodic şi acompaniamentul (realizat prin jocul ostinat de optimi, evocînd monotonia picăturilor de ploaie) urmăresc îndeaproape sensurile nostalgice ale versurilor lui Groth, în mişcarea Andante con moto tranquillo şi tonalitatea *fa diez minor* [2].

Cuplat cu acesta prin subiect şi realizare muzicală (aceeaşi tonalitate, aceeaşi ritmică, cu indicaţia „Dolce con moto") este următorul lied *(op. 59, nr. 4)*, intitulat *Nachklang* (Ecou), cu semnificaţia

---

[1] În acest concert Brahms a avut colaborarea soţilor Joachim (Joseph Joachim interpretîndu-şi *Concertul ungar pentru vioară şi orchestră*; Amalia Joachim — partida solistică din *Rapsodie)*.

[2] Exemplificarea muzicală este făcută la pag. 236 în legătură cu analiza sonatei.

de continuitate față de liedul anterior. Versurile lui Groth aseamănă poetic picăturile de ploaie ce se preling pe frunze cu lacrimile ce curg pe obraji. Deosebit de realizate, ca inspirație melodică și intensitate emoțională sînt ultimele două lieduri ale grupului *(op. 59, nr. 7 și 8)*, amîndouă tot pe versuri de Groth: *Mein wundes Herz* (Inima mea rănită) și *Dein blaues Auge* (Ochii tăi albaștri) — texte și cîntece de dragoste reprezentative pentru sensibilitatea nobilă și sobră a celor doi creatori.

Celelalte patru lieduri au fiecare o altă sursă poetică: primul — *Dämmerung senkte sich von oben* (Seara se lasă) — una dintre cele mai frumoase pagini inspirate de lirica lui Goethe — deschide șirul miniaturilor descriptive și duios confesive ale grupului. Al doilea — *Auf dem See* (Pe lac) pe versuri pe Carl Simrok — se înscrie în rîndul tablourilor muzicale senine, amintind farmecul schubertian. Al 5-lea și al 6-lea, despărțind liedurile pe versuri de Groth, aduc elemente de contrast expresiv: *Agnes* (după Möricke), cu vădit caracter popular în relieful melodic și mai ales în alternanța ritmică (3/4—2/4) și *Eine gute, gute Nacht* (Noapte bună) pe versuri de Daumer, creație de deosebit rafinament componistic, prin farmecul și transparența pe care melodismul și suplețea acompaniamentului o degajă.

În grupul de *lieduri op. 63* apare o clară organizare a celor nouă bijuterii muzicale cuprinse, primele patru fiind inspirate de versurile lui Max Schenkendorf [1], următoarele două — pe versuri de Felix Schumann [2], iar ultimele trei — pe poemele lui Klaus Groth [3]. Ceea ce înlănțuie șirul acestor cîntece este sentimentul nostalgiei, amintirea duioasă a trecutelor visuri și bucurii, a dorului după pămîntul natal. În tristețea gîndurilor lui Schenkendorf (poet suferind, cu o viață scurtă — 1783—1817) și ale ultimului copil al soților Schumann (născut în 1854, botezat de Brahms cu numele Felix în amintirea lui Mendelssohn-Bartholdy, poet sensibil ce va muri în curînd — în 1879 — în vîrstă de 25 de ani), dar mai ales în spiritualitatea nordică a poemelor lui Groth, Brahms găsește corespondențe sufletești pe care le însuflețește cu o muzică de duioasă vibrație lirică. Chiar și atunci cînd textul este însorit de puritatea sentimentului, melodismul compozitorului înclină spre melancolie, așa cum este în liedul *Meine Liebe ist grün* (pe versuri de Felix Schumann), cîntec compus cu ani în urmă și dăruit Clarei în noaptea de Crăciun a anului 1873.
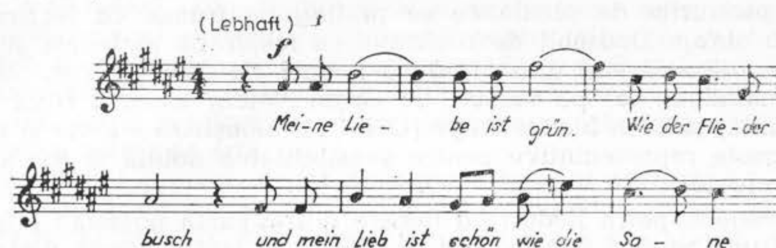
---

[1] 1. *Frühlings trost* (Mîngîierea primăverii)
2. *Erinnerung* (Amintire)
3. *An ein Bild* (Unui portret)
4. *An die Tauben* (Porumbeilor)

[2] 5. *Meine Liebe ist grün...* (Dragostea mea e proaspătă...)
6. *Wenn der Holunder* (Cînd socul...)

[3] 7. *Wie traurig* (Cît de trist)
8. *O wüsst ich doch den Weg zurück...* (O dac'aș fi cunoscut drumul înapoi...)
9. *Ich sah als Knabe Blumen blühn* (Copil fiind, am văzut florile înflorind).

Exemplul nr. 90



Duetele vocale create în această perioadă (grupate în *op. 61*[1] și *op. 66*[2]) continuă în mare parte concepția primelor realizări brahmsiene în acest gen *(op. 20* și *28)*. Viziunea de pe două planuri psihologice *(op. 61, nr. 1)*, paralelismul între idei *(op. 61, nr. 2)*, stilul dialogat *(op. 66, nr. 4)* inspiră compozitorului — ca și în duetele anterioare — compoziții adresate unui cuplu interpretativ. Tendința spre accesibilitate apare dominantă în aceste noi duete vocale, excepție făcînd cintecul *Phänomen (op. 61, nr. 3)* inspirat de subiectul mitologic al unui poem de Goethe, ca și primele două dintre duetele *op. 66 (Klange I și Klange II)*, pe versuri de Groth, cîntece cu subtilități stilistice (polifonice, ritmice) ce solicită muzicalitate și pregătire interpretativă. Și nu pare a fi fost întîmplător faptul că Brahms își încheie fiecare dintre cele două grupuri de duete vocale cu cîte o creație inspirată de prelucrări ale versurilor populare, versuri pe care muzica le urmărește îndeaproape printr-o melodică și un acompaniament de fermecătoare simplitate.

Cvartetele vocale compuse și publicate de Brahms în această perioadă (perioada dintre *Variațiunile pe o temă de Haydn* și *Simfonia I)* sînt cuprinse în *grupurile op. 64 și op. 65*. În primul mănunchi (cu acompaniament de pian) se succed trei cîntece — fiecare pe cîte o temă cu totul specifică dispoziției sufletești din acești ani ai maturității creatoare : *An die Heimat* (Patriei) — pe un poem de C. O. Sternau, subiect cules din ce în ce mai des de compozitor din versu-

[1] **Op. 61 :**
1. *Die Schwestern* (Surorile), pe versuri de Eduard Möricke.
2. *Klosterfräulein* (Religioasa), pe versuri de Justinius Kerner.
3. *Phänomen* (Fenomen), pe versuri de Wolfang Goethe.
4. *Die Boten der Liebe* (Mesagerii iubirii), pe versuri populare din Boemia prelucrate de Josef Wentzig.

[2] **Op. 66 :**
1. *Klänge I* (Sunete I), pe versuri de Klaus Groth.
2. *Klänge II* (Sunete II), pe versuri de Klaus Groth.
3. *Am Strande* (Pe mal), pe versuri de Ludwig Hölty.
4. *Jägerlied* (Cîntecul vînătorului) pe versuri de Karl Candidus.
5. *Hüt' du dich* (Ferește-te), pe versuri populare desprinse din antologia *Cornul minunat al băiatului*.

rile pe care le răsfoieşte cu veche pasiune şi care face parte din cercul sentimentelor nostalgice şi nu din cel al patriotismului ocazional, exprimat în *Cîntecul triumfal*. Pe versurile lui Schiller *(Der Abend* — Seara) şi ale lui Daumer *(Fragen* — Întrebări) Brahms realizează pagini cvartetistice, pe variate formule de cuplare sau reliefare a vocilor, în funcţie de sensurile textelor inspiratoare. În ultimul se detaşează rolul tenorului, în glasul căruia sînt încredinţate răspunsurile la „întrebările" (Fragen) puse de restul vocilor.

Şirul celor *15 valsuri pentru pian la patru mîini* şi *cvartet vocal* (ad libitum) cuprinse *în op. 65*, inspirate de versurile populare culese din diferite ţări de poetul Daumer (versuri prelucrate şi publicate de poet în volumul *Polydora)* este o directă continuare a *Cîntecelor de dragoste, op. 52*, proces de continuitate marcat şi prin titlul *Neue Liebeslieder* [1].

7 Lieder intitulează Brahms grupul de piese corale à cappella (pentru cor mixt), compuse în jurul anului 1874 şi destinate repertoriului asociaţiei corale vieneze (Singverein). Faţă de valurile de compoziţii corale care au dominat creaţia anilor 1858—1861 şi faţă de impresionantele lucrări vocal-simfonice succedate între anii 1866—1871, *grupul coral op. 62* este o realizare de excepţie în şirul anilor din deceniul al optulea. Ceea ce afirmă însă fiecare dintre cele şapte piese din cuprinsul lui, este marea înălţime la care arta lui Brahms ajunsese şi în acest domeniu al manifestărilor ei. Tematica, desprinsă din nou din şiragurile versurilor populare *(Cornul minunat al băiatului)* sau din versurile lui Paul Heyse intitulate *Jungbrunnen* (Izvorul proaspăt) cîntă natura şi iubirea în tonuri simple, cu tendinţe arhaizante — mulate pe spiritul vechilor texte — aşa cum se remarcă în prima şi ultima piesă (nr. 1, *Rosmarin*; nr. 7, *Vergangen ist mir Glück und Heil* — Trecute sînt pentru mine fericirea şi mîntuirea) sau cu romantică fervoare, după cum se degajă din cele două mult îndrăgite tablouri muzicale ale pădurii: *Waldesnacht* (Umbra pădurii), nr. 3, şi *Es geht ein Wehen durch die Wald* (Străbate o adiere prin pădure).

Fără să se poată stabili cu precizie momentele de creaţie ale fiecăreia dintre compoziţiile vocale cuprinse în şirul opusurilor 61—66, publicarea lor în anul 1874 *(op. 61—64)* şi 1875 *(op. 65—66)* a însemnat unul din cele mai mari succese de editură [2] înregistrat în cursul acelor ani.

O noutate în desfăşurarea vieţii lui Brahms din cursul acestor ultimi doi ani o aduc zilele de vacanţă petrecute în localităţi pînă acum necunoscute de el: la Rüschlikon, o staţiune elveţiană din vecinătatea oraşului Zürich (oraş în care Brahms regăseşte prietenia poetului Gottfried Keller, a dirijorului Hegar, a scriitorului Joseph Viktor Widmann) — în vara anului 1874, apoi La Ziegelhausen, staţiune aşezată pe malul rîului Neckar, în imediata apropiere a oraşului

[1] Vezi p. 165.

[2] *Op. 61, 62, 63* şi *64* — la Edit. Simrock; *op. 65* şi *66* — la Edit. Peters.

Heildelberg — în vara anului 1875. Este momentul în care Brahms reia lucrul la una dintre cele mai confesive lucrări ale sale — *Cvartetul cu pian în do minor* — început în anul 1855, an înscris în rîndul celor trăiţi de compozitor alături de zguduitoarea tragedie a familiei Schumann. Lăsată în lucru, revizuită în repetate rînduri (1861, 1868), partitura acestei dramatice creaţii a tinereţii lui Brahms ajunge să fie împlinită şi învestită cu numărul de opus 60 abia în acest moment al biografiei sale [1].

La Ziegelhausen, unde definitivează primul dintre cvartetele sale, Brahms compune şi ultimul său cvartet instrumental: *Cvartetul de coarde în si bemol major (op. 67)*. Între substanţa celor două lucrări şi organizarea lor stilistică se dezvăluie o mare deosebire. De altfel şi faţă de primele două cvartete de coarde — *Cvartetele minore, op. 51*, compuse cu doi ani în urmă — noua muzică brahmsiană apare surprinzător de diferenţiată. Nici una din umbrele trecutului nu răzbeşte în desfăşurarea ei de o radicală seninătate. O seninătate care aminteşte de *Sextetul, op. 18* (tot în *si bemol* major), seninătate cu rădăcini adînci în puritatea muzicii primilor clasici. Viziunea clasică pare a fi dominat cu autoritate concepţia lui Brahms în ultimele realizări de amploare, *Cvartetul în si bemol major*, urmînd în timp *Variaţiunilor pe o temă de Haydn*, creaţie cu care se înrudeşte prin tonalitate şi prin realizarea finală, construită tot pe opt variaţiuni (variaţiuni inspirate de o temă în *si bemol* major, în 2/4). Din acest punct de vedere denumirea de „cvartet vienez", sub care lucrarea a circulat, corespunde mai mult spiritualităţii clasice vieneze — în ceea ce aceasta avea pastoral şi luminos — decît climatului muzical specific Vienei.

Succesiunea celor patru mişcări (Vivace, Andante, Allegretto non tropo, Poco Allegretto) ilustrează pulsul dominant vioi al discursului cvartetistic. Pornind pe un tablou în care sentimentul naturii răzbate cu prospeţime (sentiment ce a determinat şi denumirea de „Pastoralquartett"), muzica se desfăşoară liric (prima secţiune a părţii lente) şi rapsodic (a doua ei secţiune), pentru a se mlădia elegiac în partea a treia (un intermezzo tipic brahmsian cu indicaţia „Agitato") şi a se rezolva în variaţiunile finale, inspirate de vioiciunea unei teme cu vădit caracter popular (temă expusă de viori, pe acompaniamentul instrumentelor grave):

Exemplul nr. 91



Forma de sonată, de lied, de scherzo şi cea a variaţiunii pe o temă structurează clasic concepţia arhitecturală a celor patru părţi ale lucrării, o concepţie în care pot fi din nou surprinse creatoarele libertăţi implicate de bogăţia materialului melodic şi de varietatea elabo-

[1] *Cvartetul cu pian în do minor, op.* 60 este prezentat la pag. 98.

rării lui. Remarcabilă este şi de data aceasta cuprinderea ciclică realizată în succesiunea variaţiilor finale, variaţia a patra *(si bemol* minor) aducînd ecouri din episodul pregătitor al temei a doua din prima parte, variaţia a şasea (Doppio movimento) reluînd intonaţiile de corn ale temei principale din forma de sonată a aceleiaşi părţi — temă evocată sintetizator şi în ultima variaţie.

Sprijinit pe principiile echilibrului clasic în dozajul expresivităţii, în construcţia fluxului sonor, climatul brahmsian se afirmă pregnant în fiecare pagină a lucrării. Chemarea naturii (în partea I, în variaţiunile ciclice din partea a IV-a) ; cufundarea în reverie şi meditaţie (tema „sotto voce" din dezvoltarea primei părţi, cantilena viorii din partea a II-a, variaţiunile lirice din partea a IV-a) ; imaginile fugitive de baladă (partea a III-a) imprimă muzicii atribute de neconfundat. Şi pe plan stilistic trăsăturile brahmsiene se detaşează din ansamblul coordonatelor clasice. În melodismul evocator (p. I), liric (p. II) sau capricios (p. III) — condus îndeosebi polifonic, cu tendinţe spre evoluţie lineară şi învăluit de armonii desprinse din planuri tonale îndepărtate — ; în marea varietate a cursului ritmic, însăilat din suprapuneri binare şi ternare, din pulsaţii sincopate şi echivocuri de tipică măiestrie brahmsiană ; în coloritul sonor în care timbrul violei şi vocile surdinate alăturate ei dau expresie fanteziei nordice (p. III) ; în procesul dialectic al permanentei deveniri intens elaborate, dar cu aparenţă curgător-improvizatorică (devenire cu o gradaţie expresivă ce culminează în esenţializarea finală), specificul brahmsian se conturează cu deosebită claritate, încununînd polifonia de gîndire în care preclasicismul, clasicismul şi cîntecul popular îşi împletesc razele lor de influenţă.

Dedicaţia ultimului cvartet compus de Brahms („Profesorului Theodor Engelmann") conduce la un alt moment din biografia compozitorului : călătoria din Olanda, la începutul anului 1876. La Utrecht, unde este găzduit de profesorul Engelmann — un nou nume înrolat în rîndul celor ce-i vor fi devotate — Brahms concertează şi înscrie, prin complexitatea artei sale de pianist, dirijor şi compozitor, unul din marile evenimente ale vieţii muzicale din oraşul cu veche şi importantă tradiţie în istoria culturii polifonice. *Concertul în re minor, Variaţiunile pe o temă de Haydn* sînt compoziţii care impresionează profund publicul în concertul din 22 ianuarie 1876 şi înflăcărează pana cronicarilor în recenziile făcute asupra lor.

Pentru următoarea etapă a turneului de concerte întreprins de Brahms în iarna anului 1876, există o documentaţie deosebit de amănunţită, datorată unui articol publicat de George Henschel la Londra în anul 1907 [1]. Interpret al liedurilor lui Brahms în cursul acestui

---

[1] „Personal recollections of Johannes Brahms and pages from a journal kept by George Henschel".

prelungit turneu prin oraşele Germaniei (Münster, Koblenz, Mannheim, Wiesbaden, Frankfurt), Henschel — pe atunci tînăr cîntăreţ, mai tîrziu dirijor al orchestrei simfonice din Boston şi apoi cunoscut profesor de canto la Academia Regală din Londra — trece în revistă în cuprinsul articolului său istoricul unor impresionante manifestări de veneraţie făcute compozitorului şi interpretului Brahms de către publicul şi presa germană.

Faţă de această amănunţită înregistrare a datelor privitoare la desfăşurarea evenimentelor din primele luni ale anului 1876, documentaţia pentru următoarele luni ale primăverii este mult mai restrînsă. Decernarea titlului de *doctor honoris causa* al Universităţii din Cambridge (la începutul lunii mai) şi o primă audiţie a *Cvartetului în si bemol major* în interpretarea formaţiei conduse de Joachim (la 23 mai, în casa Clarei Schumann — instalată între timp la Berlin) sînt singurele aspecte reliefate de biografii compozitorului. Este de presupus însă că în acest răstimp în care Brahms nu a mai părăsit locuinţa sa din Viena, eforturile sale creatoare s-au concentrat asupra primei sale simfonii, *Simfonia în do minor*, a cărei desăvîrşire este semnalată a fi fost de-a lungul lunilor de vară petrecute în localitatea Sassnitz de pe insula Rügen [1], vacanţă prelungită apoi la Lichtenthal pînă către sfîrşitul lunii octombrie.

Prima simfonie creată de Brahms apare într-o vreme în care opinia lui Richard Wagner despre epuizarea posibilităţilor expresive ale genului — prin maxima lor întruchipare în creaţia beethoveniană — părea a fi deplin fundată. Argumentul suprem era dat de însuşi finalul *Simfoniei a IX-a* în care forţa poetică intervenise pentru a rezolva limitele mijloacelor simfonic-orchestrale. Momentul era (după convingerea lui Wagner) deschizător de nouă cale în creaţie, cea a fuziunii artelor într-o complexă sinteză dramatică (Gesamtkunstwerk), idee pe care genialul compozitor a ilustrat-o în monumentale drame muzicale. Prima simfonie de Brahms apare deci într-un climat în care — cu excepţia primelor încercări ale lui Anton Bruckner, organistul de la catedrala din Linz — teza wagneriană nu fusese contrazisă.
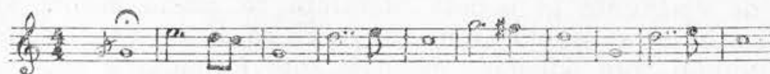
Ceea ce se impune a fi subliniat, ca o datorie faţă de adevărul istoric, este faptul că realizarea acestei noi creaţii nu a fost o replică artistică dată opiniei despre viabilitatea sau nonviabilitatea simfoniei şi că există doar o coincidenţă temporală întîmplătoare între acest verdict şi desăvîrşirea ei treptată, anevoioasă, conştient responsabilă. Asemenea mărturiilor din creaţia camerală brahmsiană, asemenea *Concertului în re mi minor* sau a *Requiemului German*, *Simfonia în do minor* se înscrie în rîndul necesităţilor creatoare obsedante ale profundului gînditor simfonist şi nu poate fi interpretată ca o deliberată demonstraţie provocată de previziunea lui Wagner asu-

[1] Rügen este o insulă a Mării Baltice, situată în apropierea coastei Macklenburgului.

pra muzicii viitorului. Din toate manifestările lui Brahms, prezentate cu lux de amănunte în bogata literatură ce există despre viaţa şi creaţia sa, nu se desprind argumente care să ateste vreo înclinaţie a compozitorului spre polemică estetică, spre formularea unor articole prin care să combată direcţiile existente în muzica contemporană lui sau să susţină unele principii de manifestare în artă. Singura mărturie ce ar putea contrazice interpretarea noastră este cea a protestului publicat la 6 mai 1860 de ziarul „Echo" din Berlin împotriva declaraţiilor făcute de „Noua Şcoală germană de compoziţie", protest colectiv purtînd semnătura lui Brahms în frunte doar din considerente alfabetice. Dar Brahms nu a mai revenit niciodată asupra acestei polemici — de altfel prima şi ultima în care numele său a fost implicat — lăsînd ca timpul să-şi spună cuvîntul în privinţa viitorului muzicii. Sobrietatea şi impermeabilitatea temperamentului său la evenimentele străine aspiraţiilor sale artistice l-au făcut să nu răspundă nici uneia dintre calomniile îndreptate împotriva sa de-a lungul anilor, dintre care cea de plagiat (adusă de Remenyi în legătură cu creaţia *Dansurilor ungare)* rămîne de o deosebită gravitate. Întreg comportamentul de om şi de artist, neclintit în faţa oricărei intervenţii ce i-ar fi putut îngrădi izolarea creatoare dovedesc fermitatea idealurilor lui Brahms, fermitate surprinsă din perioada copilăriei de la Hamburg. Pe această unică direcţie de integrare a acţiunilor sale, *Simfonia în do minor* nu poate fi interpretată ca un gest artistic demonstrativ, ci ca rezultat sonor al unor gîndiri de mistuitoare obsesie, ca unică modalitate de comunicare a lor, ca efort sublim declanşat de impulsuri afirmative, continuatoare ale celor beethoveniene, efort creator independent de dezacordurile estetice contemporane ce nu i-au afectat nici un moment creaţia (camerală, concertantă, simfonică sau vocal-simfonică). Ea reprezintă un genial proces de ilustrare sonoră a frămîntărilor romantice, proces în care simţăminte divergente şi convergente împletesc o acţiune vie, organică, logică şi de o deliberată forţă constructivă în ambianţa deprimării romantice. Legătura cu Wagner poate fi făcută, după părerea noastră, doar în sens complementar, sens marcat de coralul trombonilor din finalul *Simfoniei,* final în care geniul lui Beethoven şi cel al lui Wagner par a fi fost alăturate în gîndirea lui Brahms, ca ilustrare a unor vibraţii umanitariste manifestate la etapele extreme ale perioadei romantismului muzical.

Muzica *Simfoniei în do minor (op. 68)* are un îndelung proces de zămislire, prima ei parte fiind conturată încă din anul 1855, an în care pornise a fi pusă în partitură şi creaţia *Cvartetului cu pian în do minor (op. 60).* Există de asemenea cîteva aluzii care fixează elaborarea lucrării şi în anul 1862, după cum există şi impresionanta temă a „cornului alpin", notată pe portativ şi trimisă de Brahms ca jovial salut Clarei Schumann, la 12 septembrie 1868 :

Exemplul nr. 92



Singurele date certe în legătură cu desăvîrşirea primei simfonii provin din vara anului 1876, petrecută de Brahms în liniştea izolării de pe insula Rügen, ambianţa marină nordică în care compozitorul şi-a regăsit deplina forţă lăuntrică pentru a duce la capăt o muncă începută cu două decenii în urmă.

Viziunea lui Brahms asupra simfoniei — ca gen de maximă complexitate a muzicii pure — este întruchipată întru totul în această primă realizare a sa, următoarele trei simfonii brahmsiene neprezentînd o evoluţie de la experienţă la treptată clarificare sau împlinire a ei, aşa cum se poate constata în manifestările unor prestigioşi predecesori — ca Haydn, Mozart sau Schubert. Concepţia devenirii constante a muzicii, ca proces supus permanent evoluţiei prin dezbateri contrarii, prin acumulări şi dialectice transformări de substanţă, conduce acţiunea sonoră cu aceeaşi impresionantă stăpînire a unităţii şi fluenţei muzicale în prima ca şi în ultima simfonie creată de Brahms. Pe această consideraţie anticipativă, încercăm să surprindem aportul brahmsian manifestat într-o perioadă în care genul era considerat epuizat, următoarele simfonii brahmsiene *(op. 73, 90* şi *98)* fiind evenimente consolidate, unanim aşteptate şi în afara semnelor de întrebare declanşate de teza wagneriană între timp infirmată.

Ca aparat sonor, compozitorul optează pentru o orchestră cuprinzînd compartimentul coardelor, al suflătorilor de lemn (perechi, cu excepţia contrafagotului), al alămurilor (patru corni, două trompete, trei tromboni — solicitaţi doar în ultima parte a lucrării) şi al timpanilor. O orchestră de tip romantic în componenţa ansamblului, dar menţinută permanent în concepţia expresivităţii clasice — *cea a desenului instrumental* şi a învăluirii lui în complementaritate sonoră.

Ca arhitectură, Brahms respectă echilibrul structurii qvadripartite, realizînd însă o nouă concordanţă între părţile întregului. Condus de substanţa ideilor sale, compozitorul plasează procesul conflictual în părţile extreme ale simfoniei, investind mecanismul simfonic al modelelor clasice cu elementul de actualitate psihologică (intensitatea conflictului, persistenţa lui), cu rezolvarea lui îndelung pregătită de stadii acumulative (partea a doua şi a treia) şi declanşată de forţa ultimului şi celui mai intensificat contrast (între secţiunile Adagio — Piu Andante din partea a patra).

Prima parte a simfoniei — concepută în formă de sonată (Allegro), încadrată de un episod introductiv (Un poco sostenuto) şi altul conclusiv (Poco sostenuto) [1] — prezintă o nouă mărturie de adeziune

---

[1] Indicaţia „Poco sostenuto" este dată în partitura ediţiei Peters (nr. 521), folosită în prezenta analiză. În partitura editurii Breitkopf & Härtel, indicaţia este „Meno allegro".

la concepţia arhitecturală clasică. Dar aportul brahmsian se afirmă din primele 37 de măsuri ale lucrării (dimensiunea introducerii lente) care concentrează premisele dezbaterilor viitoare într-o realizare ce depăşeşte forţa de esenţializare din oricare concepţie introductivă anterior creată.

Prima secţiune a acestei concentraţii muzicale este construită în întregime pe o pedală de tonică *(do)*, ţinută de corni, fundamentare sonoră marcată puternic şi invariabil (pe fiecare optime a metrului 6/8) de către contrabasuri, timpani şi contrafagoturi. Punctul de orgă pe tonica tonalităţii, ca modalitate de sprijinire a construcţiei sonore, caracterizase şi debutul *Concertului pentru pian în re minor*, lucrare cu care *Simfonia în do minor* se îngemînează la pornirea procesului creator, precum şi întreaga Fugă finală din a treia parte a *Requiemului German* [1]. Importanţa cu care este investită vocea din bas se impune ca o trăsătură de permanenţă în stilul brahmsian (tendinţa de fundamentare armonică fiind debitoare formaţiei sale clasice). Dar în acest moment — ca şi în celelalte exemple menţionate — ea răspunde necesităţii de plasticizare a sensurilor implacabile pe care le prezintă ideile ilustrate de muzica sa (aspect ce apare ca o „romantizare" a tehnicii tradiţionale).

Pe acest fundal grav, imprimînd senzaţia unor impulsuri ce angajează o problematică „de viaţă şi de moarte" — după expresia compozitorului citată în cartea lui Eduard Crass [2] — se afirmă în simultaneitate polifonică două idei muzicale, fiecare într-un specific plan timbral orchestral (una la coarde, cealaltă la suflătorii de lemn), dar amîndouă în aceeaşi zonă sonoră (octava I, a II-a, a III-a). Cursul lor melodic, pornit din punct comun (coloana de *do)*, dirijat în sens contrar peste impulsurile marcate de sonoritate registrului grav şi readunat în ultima măsură a secţiunii, este intens dramatic. Dramatismul se instalează odată cu prima coloană sonoră (tonica intonată de vocile întregii orchestre, de la contrabas la flaut), conducînd iniţial spre acţiune (cu punct culminant în a patra măsură) dar cedînd şi diluîndu-se treptat în patetism depresiv. Este un debut de o remarcabilă complexitate, cuprinzînd ideea fundamentală a lucrării şi anunţînd procesul conflictual viitor într-o genială esenţializare verticală şi orizontală de numai opt măsuri :

---

[1] Pe aceeaşi concepţie se va desfăşura, zece ani mai tîrziu, întreaga secţiune mediană (dezvoltarea) din prima parte a *Sonatei a treia pentru pian şi vioară* (pedală de dominantă), ca şi întreaga Coda a aceleiaşi părţi (pe tonică).

[2] Crass, Eduard. *Johannes Brahms* (Sein Leben in Bildern), Leipzig, 1957, Veb Bibliographisches Istitut, (Traducere în limba română : Bucureşti, 1965, Edit. muzicală, p. 31.).

Exemplul nr. 93

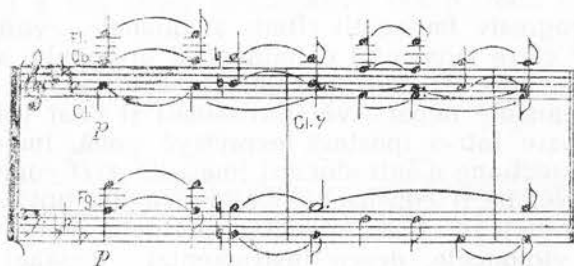
J. Brahms
„Simfonia I", op.68 - partea I

37 Un poco sostenuto
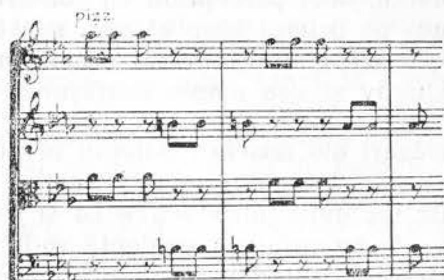
Vni I
Vni II
Vlc.
f espressivo e legato
Fl., Ob.
Cl.
Vle.
Fg
Cor.
Cfg. + Cb.
Timp. octava sopra

Pe acest avînt frînt, prezentat în prima secţiune a introducerii, întrebările şi îndoielile din muzica imediat următoare (secţiunea a doua — măs. 9—20) survin firesc. Contrastul operează cu evidenţă, atît în relaţia cu muzica anterioară (faţă de a cărei impetuozitate aduce introspecţie), cît şi în desfăşurarea ei interioară. Pe o scriitură sesizabil simplificată, sensurile interogative sînt sculptate pe salturi intervalice (septimă mică şi sextă mare descendente, despărţite de o cvintă micşorată ascendentă) în curs ritmic constant sincopat la suflătorii de lemn (ex. 94) şi cu susţinere dialogată la coarde (în pizzicato) (ex. 95).

Exemplul nr. 94
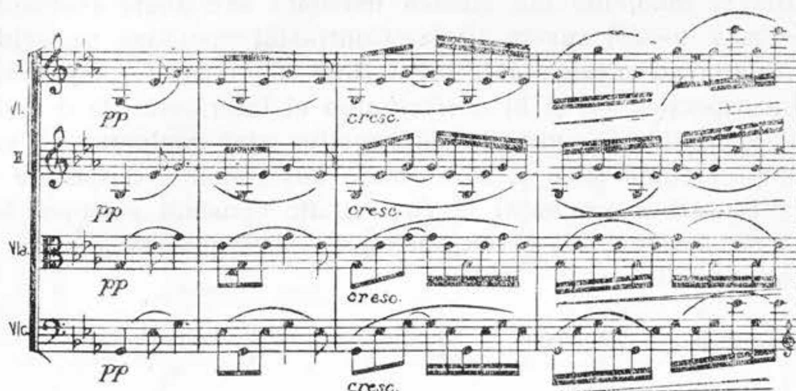


Exemplul nr. 95



Este o stratificare timbrală şi ritmică investită cu funcţii expresive ce vor avea imprevizibile implicaţii în dinamismul simfonic ulterior. În acest sens, un rol şi mai important va avea muzica unui fragment de tranziţie dintre secţiunile introducerii (cel cuprins între măsurile 21—24), muzică ce se sprijină pe un motiv alcătuit din jocul insistent pe sunetele *sol* şi *mi bemol*, pornit pe o celulă ritmică simplă ce va intra în structura ritmică a temei principale din forma de sonată a primei părţi :

Exemplul nr. 96



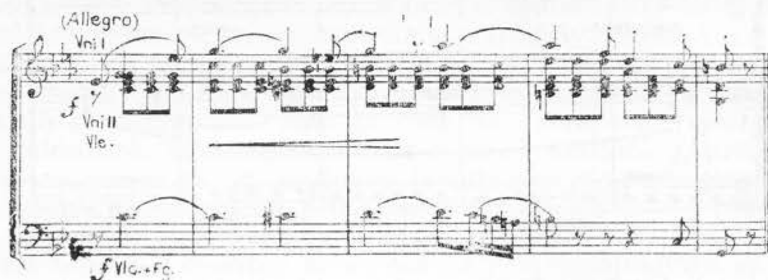
Jocul sonor, progresiv îmbogățit ritmic și dinamic, evoluează în unisonul coardelor către momentul culminant al prologului simfonic (secțiunea a treia — măs. 25—29), moment în care tema de debut — reafirmată în intenistate imperativă (fortissimo) și doar prin elementele ei active — apare într-o ipostază expresivă nouă, impetuoasă, conclusivă. Ultima secțiune a introducerii (măs. 29—37) concentrează tendințe de relaxare, pe o construcție polifonică alcătuită din elemente cunoscute. Se reliefează tema oboiului, preluată imitativ de flaut și continuată de violoncele, desen instrumental depănat paralel cu amintirea temei inițiale descendente, intonată de corni, preluată de fagoturi (în octave) și clarinete (în terțe), polifonizare încheiată pe cadența realizată de coarde în pianissimo. Trecătoarea suspensie pe acordul de dominantă, abia perceptibil ca sonoritate, și rezolvarea lui (forte și fortissimo) pe primul timp al noii mișcări (Allegro) marchează granița dintre muzica esențializată, genial captată de tradiționalul fragment introductiv și cea amplu desfășurată în cadrul formei de sonată a primei părți.

Primele patru măsuri ale mișcării Allegro prezintă o nouă particularitate a viziunii brahmsiene asupra construcției muzicale. Aparținînd la fel de organic secțiunii introductive ca și secțiunii expozitive din forma de sonată, ele au rolul de evidentă sudură expresivă între compartimentele concepției arhitecturale, concepție estetică și tehnică ce se impune printre aspectele de sinteză realizate de Brahms între construcția clasică (clar detectabilă) și fluența modernității romantice. Aceeași concepție va apare și în tranziția spre repriză, anume, apartenența ambiguă a unor alte patru măsuri de sudură între secțiunile formei.

Privit în ansamblu, întregul Allegro de sonată se va impune ca fenomen activ, declanșat de forța latentă nucleară a episodului lent inițial, fenomen dinamic ce va înainta ferm, prin autopropulsare, nedetașat de calitățile substanței originare. Principalul personaj al muzicii (tema I) cumulează în fizionomia lui trăsături de pregnanță

ale muzicii introductive, prima ei frază derivînd din muzica fragmentului de tranziţie (ilustrat cu ex. 96), a doua ei frază apărînd ca o fi-

Exemplul nr. 97



delă amintire a sensurilor interogative din a doua secţiune a introducerii (ex. 94).
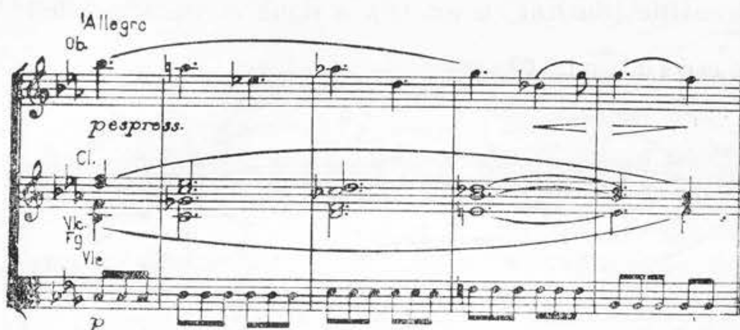
Exemplul nr. 98



Deşi deosebit de complexă în expunerea ei, tema continuă să fie dezvoltată prin variate comentarii, prin unele modalităţi specifice tratării dezvoltătoare (momente de stil imitativ, de augmentare sau stretta, de revenire la forma primară a unor motive constitutive), elaborare care fixează şi înlănţuie din nou relaţiile contrarii din desfăşurarea interioară a ideii de bază. Modificările aduse în orchestraţie şi armonie, cu deplasarea centrului tonal la subdominantă (*fa* minor — măs. 78) — ca o particularitate faţă de persistenţa legăturilor anterioare cu zona dominantei — sînt soluţii de intensificare a sensului activ conferit temei principale şi nu de modificare a expresivităţii ei. În acest sens trebuie interpretată şi pedala pe *do* ce-i subliniază desfăşurarea în *fa* minor, pedală care anunţă şi pregăteşte reinstalarea centrului tonal iniţial (măs. 89), moment în care se sfîrşeşte şi dominaţia lui din cadrul expoziţiei, marcînd începutul unei tranziţii către o nouă fază a dramaturgiei muzicale.

O punte de întinsă dimensiune (măs. 89—130) prezintă unele tendinţe de împrospătare melodică ce se rezolvă în limpezimea fazei ei finale, a cărei debut e marcat de prezenţa temei principale intonate de violoncele, apoi de viori, într-o expresivitate intens lirică, învăluită de acompaniamentul cornilor şi suflătorilor de lemn, susţinut în bas de coardele grave. Faţă de luminozitatea muzicii din această ultima fază a punţii, cea de-a doua temă a formei de sonată, pe un curs melodic oscilant, descendent, cromatizat, fără deosebită particularizare ritmică, imprimă incertitudine :
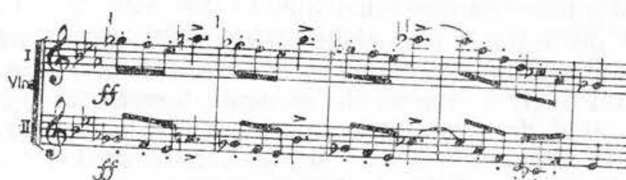
Exemplul nr. 99



Ceea ce-i reliefează desfășurarea în ambianța ideilor muzicale învecinate este pregnanța timbrală a oboiului și în general concepția orchestrației acompaniatoare (violoncelele intonînd o melodie în valori mari, pe trepte alăturate, vădit deosebită de conturul în zig-zag al temei oboiului — și aceasta în registrul lor înalt, peste contribuția violelor ce se alătură primului fagot, realizînd basul). Din desfășurarea acestei teme se va detașa formula ei finală, care își impune sonoritatea de semnal în dialogul clarinet-corn (măs. 148—152), semnal continuat la interval de octavă de cuplul flaut-oboi, în dialog cu cuplul clarinet-fagot. Pe plan expresiv, motivul conclusiv al acestei teme apare ca o legătură cu sensurile active ale primei teme, atenuînd astfel contrastul imprimat de începutul ei incert și sinuos.

Față de simfonismul clasic, Brahms realizează o subtilă complementaritate între ideile formei de sonată, parțială în acest exemplu, totală în cel ce urmează, anume — în a doua idee a grupului secundar, idee care începe să se anunțe din măsura 157. Procesul ei formativ, declanșat timid de viole (în piano) și parcurgînd o scurtă îngînare cu unisonul viorilor și violoncelelor, pe o gradată creștere a sonorității (crescendo molto) pînă la afirmarea ei viguroasă din măsura 161 (fortissimo), continuă organic forța de acțiune a temei principale, imprimînd muzicii încleștarea maximă a cursului ei din cadrul expoziției. În ansamblul lucrării, acesta este unul din momentele care ilustrează deosebit de direct aprecierea lui Brahms asupra procesului artistic dezbătut în genul simfoniei — ca problematică „de viață și de moarte".

Exemplul nr. 100



Motivul de bază din succesiunea secvențelor ce alcătuiesc versantul ascendent al temei nu este altceva decît inversarea motivului caracteristic din a doua frază a temei de debut a introducerii lente (tema

suflătorilor de lemn — ex. 93), motiv ce va fi redat şi în fizionomia lui inițială în prelucrările dialogate (contrafagot-coarde) din măsurile 177—179. Privită în ansamblu, această ultimă temă a secțiunii expozitive se impune ca o contribuție brahmsiană în concepția construcției formei de sonată. Pregnanța fizionomiei ei îi conferă dreptul de a figura în rîndul ideilor ce alcătuiesc materialul expozitiv, ca bază a dezbaterilor viitoare. Ea poate fi interpretată fie ca o a treia entitate muzicală din cadrul expoziției, fie ca o nouă idee din desfăşurarea grupului tematic secundar. Dar felul în care ea captează elemente ale ideilor anterioare, sublimîndu-le într-o nouă ipostază expresivă din desfăşurarea mecanismului simfonic, favorizează şi interpretarea ei ca amplă concluzie muzicală a primei secțiuni din structura tripartită a formei de sonată. Indiferent de interpretarea care i se poate da, cea de a treia temă a expoziției se detaşează prin plenitudinea ei, reprezentînd coordonata de maximă forță activă în rîndul evenimentelor muzicale ce declanşează dinamismul ulterior al ciclului simfonic.

Secțiunea mediană a formei de sonată (dezvoltarea) se desfăşoară între măsurile 189—339 (sau 189—343, incluzînd şi tranziția spre repriză). Privită în ansamblu, muzica ei este concepută clasic, atît ca proporție (ocupînd a treia parte din ansamblul formei), cît şi ca fond (prezentînd procesul conflictual al elementelor de specificitate afectivă din expoziție. Din acest punct de vedere se impune a fi menționat faptul că muzica dezvoltării se axează cu exclusivitate pe elementele ilustrative ale ideilor anterior expuse, fără intervenția vreunei noi idei care să-i intensifice sensurile dezbaterilor. Într-o interpretare de suprafață, concepția lui Brahms ar părea depăşită de realizările secolului său, realizări ce prezintă o evidentă lărgire a conceptului clasic dezvoltător prin penetrarea unor evenimente muzicale noi — puternic contrastante sau trecător relaxante — în mecanismul lor transformator. Brahms dă şi pe această cale o dovadă de consecvență a principiilor sale asupra actului creator, act pe care îl supune de fiecare dată unei evoluții proprii, fireşti, în funcție de particularitățile fondului lui emoțional, fără tentația de a face vreo concesie modernității în care acesta s-ar putea încadra. În cazul *Simfoniei în do minor,* densitatea unică pe care o prezintă substanța primară a muzicii ei (introductivă şi expozitivă) determină posibilitatea unei mereu susținute îmbogățiri a travaliului dezvoltător, travaliu înrolat în concepția autopropulsivă specifică dinamismului simfonic al acestei lucrări de la primele la ultimele ei măsuri. Şi în trecerea spre repriză (măs. 339—343), Brahms optează pentru echilibrul simetriei clasice, reluînd concentrația muzicală a celor patru măsuri ce au anticipat expoziția. De data aceasta apar modificări în exprimarea ei (modificări de ordin timbral), ca rezultat al acumulărilor cucerite în secțiunea dezvoltătoare, transfigurare sonoră ce creează fluență organică între secțiunile formei.

Repriza prezintă o relativă simetrie față de expoziție. Relativă, deoarece muzica se desfăşoară pe o orchestrație îmbogățită, cu ocolirea repetării temei principale (aşa cum justificat apăruse în expo-
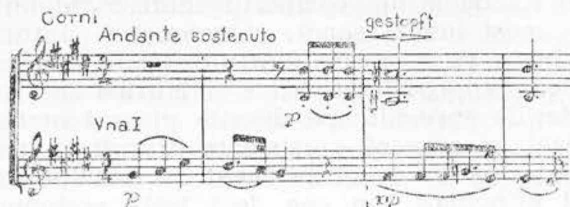
ziție, cu intenția de fixare a ei), cu eliminarea primului episod al punții spre tema a doua și cu augmentarea fragmentului de tranziție spre următoarea secțiune a formei de sonată (Coda).

În Coda, muzica se anunță a fi concepută în spiritul unei noi dezvoltări, dar elaborările concentrate cedează curînd locul unui intens lirism (măs. 477—494), limpezire sonoră pe care Brahms creează un epilog primului act al dramei (fragmentul „Poco sostenuto") în care elementele de maximă pregnanță ale introducerii lente se întîlnesc într-o nouă esențializare muzicală. Revin bătăile implacabile pe tonică, peste care formula ascendent cromatică din debutul temei inițiale și contrapunctarea ei descendentă fixează în continuare natura tragică a subiectului. Dar puritatea pe care o imprimă transfigurarea versantului ascendent al primei fraze din tema principală a formei de sonată, apărută în măsura 503, reluată și larg desfășurată în măsurile următoare pe treptele principale ale tonalității *do* major (pornind de pe dominantă și evoluînd ascendent pe ambitus de două octave) stabilesc coordonatele unui sublim echilibru. Armonia ultimelor măsuri, creată de lemne și corni și întregită de coarde pe tremolo-ul timpanilor, învăluie în piano grava descătușare a muzicii primei părți a ciclului simfonic.

Partea a II-a (Andante sostenuto în *mi* major) îl reprezintă pe Bramhs gînditorul-romantic, în ceea ce acesta a avut mai nobil ca om și ca artist. Este o pagină lirică, depănînd în valuri întrebări și răspunsuri, priviri în urmă și năzuințí, simțăminte de sublimă liniște și de înaripată pasiune. Forma în care compozitorul își concepe muzica acestei părți este cea clasică, de lied, dar în structura ei tripartită *(A-B-A-Coda)* el integrează tendințe dezvoltătoare și aspecte variaționale care dau remarcabilă complexitate formei tradiționale. Dacă în ceea ce privește unitatea ciclică Brahms continuă să dezvolte arta încorporării motivelor-subiect în desfășurarea acțiunii muzicale și dacă în sinteza dintre forma de lied și principiile simfonismului dezvoltător construcția sa se poate sprijini pe structura tripartită comună celor două manifestări arhitecturale, în ceea ce privește *realizarea devenirilor variaționale, compozitorul impune o nouă modalitate de transfigurare a ideilor și componentelor lor motivice.* De data aceasta, el nu creează variații pe o anumită temă, așa cum concepuse muzica părților lente din numeroase cicluri camerale, ci își conduce discursul degajat de principiile de severitate proprii tehnicii variaționale, consolidîndu-l prin diversificarea arcuirilor melodice generate de motivele din componența temei principale, extinzîndu-le permanent conținutul lor liric.
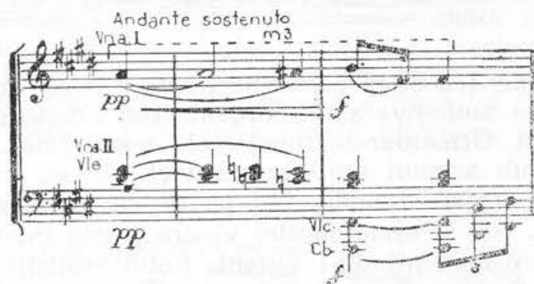
Logica desfășurării tripartite (caracteristică întregului) poate fi surprinsă și în organizarea interioară a fiecăreia dintre secțiunile formei de lied, secțiuni încheiate sau sudate prin tratarea variațională a unei idei. Tripartit este concepută și linia melodică a temei principale, evoluînd pe conturul a trei motive, fiecare avînd pregnanță expresivă proprie, cu implicații în dinamismul variațional ulterior. Primul motiv (măs. 1-2), intonat în piano de viorile prime și fagotul

Exemplul nr. 101



prim, anunță — prin puritatea diatonică a liniei lui melodice — zona de liniște în care se plasează gîndirea compozitorului; următorul motiv (măs. 3-4) îi continuă coloritul timbral, dar aduce o umbră de nostalgie, marcată de scăderea sonorității (pianissimo), de insistența pe treapta a doua *(fa diez)* și inflexiunea modală ce îi urmează, tendință depresivă anticipată și de formula ritmică șoptită de corni (formulă ce pare a se încadra printre aluziile acestei lucrări la mesajele beethoveniene). Al treilea motiv (măs. 4-6) readuce ascendența cro-

Exemplul nr. 102



matică din prologul și epilogul primei părți, cu cădere intervalică pe cvartă, în conturul lui final (*fa diez* din nou repetat), concepție ce conduce la o primă variație a substanței lui (măs. 9-12). Reluările variate ale acestei teme (măs. 13 și măs. 22) prezintă sensibile transfigurări, deosebit de inspirată fiind cea făcută ultimului motiv al temei, în fragmentul de tranziție către secțiunea centrală a formei de lied, prin cantilena patetică purtată de viorile prime spre culmea registrului lor înalt.

În secțiunea mediană (*B* — în *do diez* minor), oboiul prim este purtătorul principal în conturarea desenului melodic și al expresivității. Cîntul său improvizatoric, izvorît din substanța temei principale [1] va avea — în noua lui organizare ritmică — rol generator în muzica următoarelor mișcări ale simfoniei:

Exemplul nr. 103
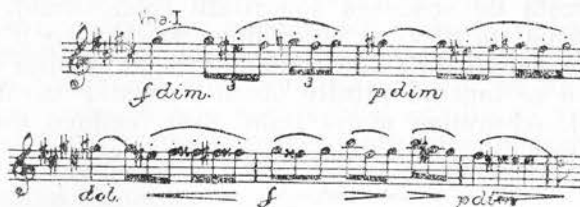


---

[1] Din celula a doua a primului motiv (ex. 101).
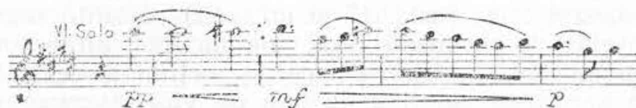
Melopeea oboiului este preluată şi continuată de clarinet, pe fondul agitat creat de sincopele din compartimentul coardelor (viole şi violoncele). Peste acest fundal sonor, caracteristic pentru întregul final al secţiunii *B*, încep să se afirme evidente tendinţe dezvoltătoare prin care se modifică expresivitatea lirică a muzicii din secţiunea anterioară. Comentariile survenite pe diferite planuri orchestrale, într-un limbaj cromatizat, marchează persistenţa dramei şi permanenta conştiinţă a existenţei ei. Un scurt fragment de tranziţie conduce la reafirmarea temei principale din cea de-a treia secţiune a formei de lied (*A* — *mi* major), sesizabil amplificată ca dimensiune şi sonoritate, ultimul ei motiv căpătînd un nou relief variaţional (măs. 76-81) atri-

Exemplul nr. 104



buit viorilor prime (ca şi în prima secţiune, dar cu îmbogăţirea arcurilor variaţionale melodice şi cu organizarea acestora în grupuri de triolete (ex. 104). Următoarele reluări ale temei (măs. 81 şi măs. 95) se desfăşoară sub semnul unui intensificat lirism, cu deosebire în imprevizibila ei tratare finală, cînd pe discursul ei melodic (intonat de corn — măs. 100 şi următoarele) vioara primă intervine cu improvizaţii poetice, ornamentîndu-i cursul. Rolul solistic al viorii este menţinut şi în Coda (măs. 116-128), deschizînd imaginea de sublimă linişte prin intonarea unei ultime variaţii a motivului final

Exemplul nr. 105



şi încheind în sonoritate stinsă gîndirea muzicii lente, prin vibraţia adusă de persistenţa sunetului *sol diez* (terţa tonalităţii *mi* major), înălţat în registrul ei acut peste repetatele coloane de acoduri pe tonică ale orchestrei.

Partea a treia (Un poco Allegretto e grazioso — în *la bemol* major) prezintă o evidentă tendinţă de complementaritate faţă de conţinutul mişcării anterioare. Discursul se menţine în zona de seninătate a muzicii lente, împrospătîndu-se însă cu substanţă muzicală inspirată din sursa populară. Faţă de intensitatea lirică sublimată în cel de-al doilea tablou al dramaturgiei ciclice, elementul de contrast

este adus de culoarea rustică şi de implicaţiile acesteia în stil şi în dinamizarea acţiunii simfonice. Din acest punct de vedere, al concepţiei arhitecturale de ansamblu, Brahms se detaşează de modelele tradiţiei, plasînd procesul conflictual al *Simfoniei* în părţile ei extreme (concepute în formă de sonată), părţi ce încadrează două mişcări interioare complementare în conţinut şi diversificate în manifestare. Esenţa liric-subiectivă a Andantelui cucereşte obiectivitatea clasică în muzica părţii a treia, o muzică sprijinită pe tonul rapsodului şi al dansului popular.

Forma în care este concepută muzica acestei părţi cu rol de Intermezzo, este cea de scherzo, dar fără a fi supusă (ca şi în cazul formei de lied anterior analizată) rigorilor de simetrie specifice tiparului clasic. Logica acţiunii tripartite (teză-antiteză-sinteză) caracteristică în general gîndirii brahmsiene, conduce şi în acest nou exemplu la particularizarea stadiilor evolutive, fixînd mărturia unei noi contribuţii la sinteza activă dintre tradiţie şi inovaţie, dintre echilibrul clasic şi libertatea creatoare, dintre conceptele muzicii culte şi cele ale muzicii populare.

Tema principală a acestei părţi (măs. 1-18) este expusă direct, fără pregătire (ca şi în mişcarea lentă), distribuită în prima ei perioadă clarinetului (instrument de specifică şi veche practică populară) care o cîntă în registrul lui mediu, pe trepte alăturate în cadrul restrîns la un ambitus de cvintă (în prima frază) şi lărgit la ambitus de septimă, în fraza a doua (o evidentă inversare a profilului melodic iniţial).

Exemplul nr. 106

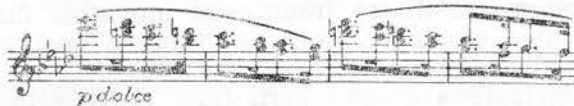
Un poco allegretto e grazioso
dolce
Cl. I
Fg.
Cor I
Vlc.
p
Cl. I
Fg.
Cor I
Vlc.

Efectul de ison sugerat de fagotul şi clarinetul secund, contrapunctarea simplă a cornului prim (sau îmbinată cu susţinerea armonică la violoncele, în pizzicati), precum şi derogarea de la dimensionarea

frazei pe tradiţionalele patru măsuri [1], corespunde intenţiei compozitorului de a se menţine în spiritul muzicii populare şi în specificul manifestărilor ei.

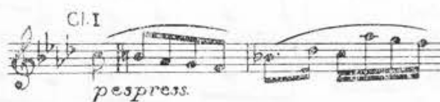
Prin becarizarea lui *re bemol* din a doua frază, este pregătită modulaţia la tonalitatea dominantei (*mi bemol* major) în care se desfăşoară cea de-a doua perioadă a temei. Faţă de pregnanţa timbrală iniţială (a clarinetului), replica muzicală din perioada a doua (distribuită lemnelor, dar cu consistenta învăluire acompaniativă a coardelor) prezintă în schimb deosebită pregnanţă ritmică, pregnanţă conferită de o celulă ritmică simplă ce se va menţine constant în desfăşurarea melodică. Ea imprimă muzicii un suflu de dans popular care întregeşte imaginea rustică (pornită pe ton epic):

Exemplul nr. 107



Dar nici dinamizarea ritmică, nici amplificarea orchestraţiei nu modifică simplitatea şi spiritualitatea muzicii. Repetarea nesimetrică a temei (cu lărgire de două măsuri la fiecare dintre cele două fraze componente) într-un nou colorit timbral (al viorilor) şi o nouă sonoritate orchestrală nu face decît să întărească intenţia compozitorului de a adapta muzica sa la maniera variaţională specifică interpretării populare. Doar în tranziţia spre a doua fază a secţunii intervine o elaborare armonică prin care încep să se anunţe transformări de ordin simfonic. Clarinetul continuă firul pòvestirii lui cu o nouă idee muzicală

Exemplul nr. 108



pe care o preiau flautul şi oboiul, apoi coardele grave, în timp ce oboiul, în acelaşi ton povestitor, o continuă şi o dezvoltă. Alternanţa strînsă dintre elementele expresive (naraţie-dans) caracterizează şi construcţia noii idei, dar la această trăsătură din desfăşurarea orizontală se adaugă în acest moment un plus de culoare epică, prin fundalul misterios de baladă nordică creat de ţesătura acompaniatoare din întreg compartimentul coardelor, amintind particularităţi ale stilului brahmsian din scherzo-urile a numeroase creaţii camerale.
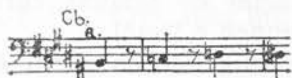
[1] În prima expunere, fraza iniţială a temei se desfăşoară pe dimensiunea a cinci măsuri; în a doua ei expunere (la viori — măs. 19), pe şapte măsuri.

O nouă tranziţie de patru măsuri conduce la reluarea temei principale (măs. 62) concentrată la esenţa ei (prima frază) peste comentariul în şaisprezecimi al coardelor (viori prime, viole) prin care se continuă suflul de mister din episodul anterior, fără a se înlătura însă simplitatea tratării armonice şi contrapunctice specifică debutului muzical al acestui Intermezzo simfonic.
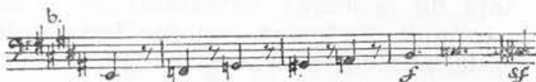
Secţiunea mediană corespunzătoare Trio-ului din forma de scherzo începe în măsura 71, în tonalitatea *si* major. Muzica concentrează substanţa temei principale a primei secţiuni, stilizînd elemente din cea de-a doua frază a ei (în succesiunea arpegiilor descendente majore şi minore repartizate coardelor). Acest proces stilizator are loc în alternanţă cu inflexiunile primei fraze (intonată de suflători în voci dispuse în terţe şi dublate în octave), pe aceeaşi unduire pe trepte alăturate şi în deplină puritate diatonică. Cursul melodic este condus spre o intesificare expresivă, fundamentat pe aluzii la caracterul dramatic al introducerii simfoniei, anume — marcarea ascendenţei cromatice iniţiale, în valori de pătrimi la contrabasuri.

Exemplul nr. 109

a) măs. 89-91 :
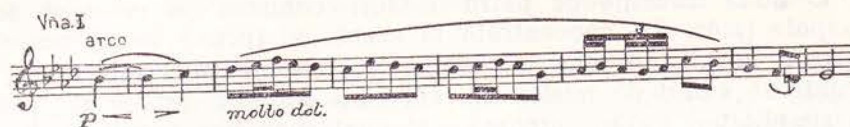


b) măs. 93-97 :



Importanţa pe care o prezintă acest fragment al secţiunii mediane, prin legătura cu problematica centrală a lucrării şi prin caracterul ei dezvoltator, determină compozitorul să solicite repetarea lui. Tendinţa de dramatizare a muzicii este augmentată în tranziţia spre reluarea primei secţiuni (măs. 109-114). Semnalele prelungite ale cornilor şi trompetelor, cu ecoul lor în compartimentul suflătorilor de lemn şi replica depresivă a coardelor pe motivul descendent desprins din muzica introducerii lente a *Simfoniei* continuă să altereze puritatea imaginii rustice reflectată în debutul muzical al mişcării.

Secţiunea a treia (în *la bemol* major) se particularizează prin tratarea materialului muzical iniţial (prima secţiune a formei de scherzo) într-o nouă viziune simfonică. În primul rînd este eliminată cea de-a doua frază a primei perioade din tema principală, în locul căreia apare *o anticipaţie muzicală de pregnantă semnificaţie ciclică.* Vioara primă, deviind de la linia melodică a frazei a doua, se angrenează într-un contur melodic nou ce preconizează elemente intonaţionale ale temei beethoveniene din finalul *Simfoniei :*

Exemplul nr. 110



Anticipaţia este cu totul trecătoare, construcţia sonoră continuînd să afirme replica suflătorilor (perioada a doua a temei principale) amplificată cu prelucrări ale motivului ei final. Dar şi de data aceasta simetria caracteristică formei de scherzo nu îngrădeşte devenirea simfonică. Este ocolită reluarea temei secundare, afirmîndu-se o ultimă interpretare a temei principale (concentrarea perioadelor ei la elementele de debut — măs. 144-151).

Pe indicaţia „Poco a poco piu tranquillo" se face tranziţia spre Coda, desfăşurată pe elemente din secţiunea mediană a formei tripartite. Este o concluzie muzicală ce prezintă o imprevizibilă deschidere către conţinutul actului final al ciclului simfonic, prin intervenţia tendinţelor depresive de ordin agogic şi dinamic, precum şi a celor ce marchează unele concentraţii melodice şi ritmice (insistenţa pe celula descendentă de pornire a temei principale; insistenţa pe formula ritmică cu caracter de semnal, caracteristică secţiunii mediane şi tranziţiei spre secţiunea a treia).

Privită în ansamblu, muzica părţii a treia impune — prin conţinutul ei complementar faţă de partea lentă, şi prin deschiderea ce o prezintă faţă de mişcarea următoare — o modalitate inedită de conducere a acţiunii simfonice, acţiune îndreptată prin toate conducantele ei, şi de la primele manifestări, către o fermă finalitate. În angrenajul dezbaterilor spre această finalitate, muzica părţii a treia reprezintă un puternic argument simfonic şi totodată o remarcabilă ilustrare de integrare a modelului creator popular în realizarea cultă. Dacă în prima secţiune a formei de scherzo, puritatea concepţiei populare afectează instrumentaţia, interpretarea armonică şi polifonică, specificul acompaniator, structurarea ideilor şi a componentelor lor interne, precum şi tendinţele lor variaţionale, în secţiunea mediană şi cea conclusivă, arta simfonistului intervine, conjugînd aceste trăsături cu trama ansamblului dramaturgic, prin filoane ce amintesc esenţa tragică (a primei părţi) sau lirică (a părţii lente) şi care anticipează soluţii ale dezbaterilor conflictuale sau converg spre tragismul concentrat din Adagio introductiv al Finalului. În pofida unei aparente fizionomii particulare determinate de suflul inspiraţiei populare, *muzica din Intermezzo prezintă legături ciclice bidirecţionale*, concepţie ce depăşeşte modalităţile romantice de rememorare sau citare a unor idei.

Partea a IV-a a *Simfoniei* înscrie o nouă remarcabilă demonstraţie a valorii pe care o prezintă confluenţa dintre tradiţie şi gîndirea novatoare. Tradiţională prin forţa constructivă a muzicii, prin logica desfăşurării dialectice a formei de sonată şi profund actuală

în problematică și în concepția sintezei stilistice, muzica Finalului poartă mesajul lui Hans Sachs, la fel de direct ca și muzica „Maeștrilor din Nürnberg" creată de Wagner cu un deceniu în urmă.

Construcția muzicii reeditează concepția arhitecturală a primei părți : ideea fundamentală a lucrării este din nou concentrată într-o introducere lentă (Adagio) în care are loc și transformarea ei calitativă (Piu Andante) ; dezbaterile noului fond ideatic se desfășoară într-un amplu Allegro de sonată care se împlinește într-un epilog muzical (Piu Allegro). Simetria construcției nu contrazice principiul evoluției simfonice al modelelor clasice, ci îl investește cu elementul de actualitate — cel al conflictului grav ce continuă să persiste și să amenințe peste universul subiectiv dezvăluit de muzica părții lente și peste orizontul obiectiv deschis de specificul popular al muzicii părții a treia. Tragismul din Adagio introductiv corespunde stadiului limită al procesului conflictual, stadiu ce precede momentul legic de transformare a oricărei manifestări active.

Analizînd această limită dramatică, plasată de compozitor în pragul actului final al operei sale, regăsim trăsăturile elementelor de geneză, masate compact, în emisiune simultană, pe sensul lor melodic contrar inițial. Motivul descendent deschide sonoritatea. Deși diatonic față de structura primară (ex. 93), substanța lui apare de data aceasta

Exemplul nr. 111



mai tragică, prin tratarea monodică detașată de ansamblul orchestral, (în registrul vocilor grave, distrbuite în octave), prin intensificarea treptată a sonorității și diluarea acesteia la capătul descendenței melodice. În al patrulea timp al primei măsuri se impune și prezența ascendenței melodice primare, cu stilizarea extremă a traseului ei redusă la sunetele de extremitate *(do-sol)*, în aceeași concepție de

Exemplul nr. 112



stratificare la octave (viori, corni). Dar Brahms continuă ideea melodică la viorile prime și secunde prin elemente desprinse din motivul al doilea al temei principale din partea lentă ce se integrează organic în expresivitatea depresivă a gîndului sonor, realizînd o subtilă ansamblare ciclică și în orizontalitate.

Exemplul nr. 113



Al doilea fragment introductiv (măs. 6-12) aparține cu exclusivitate coardelor, fragment conceput ca o avalanșă de sunete în pizzicato, pornind de la sonorități anevoie perceptibile, pînă la fortissimo (la limita ascendenței melodice). Expresivitatea acestui al doilea fragment pare inedită, prin concentrarea maximă pe care o prezintă. Totuși, rădăcinile noii idei sînt de găsit în muzica introducerii lente a primei părți (măs. 9-10) și în implicațiile acesteia în scriitura specifică episodului de tranziție spre dezvoltarea formei de sonată (măs. 185-189), apoi spre Coda (măs. 458 și urm.) ale aceleiași părți. Reluarea modificată a primelor două fragmente introductive deschide calea unui nou eveniment dramatic dezlănțuit la viole și violoncele în rafale cromatice, cuprinzînd (în măs. 23) întregul compartiment al coardelor. Se impune și rolul suflătorilor prin marcarea unor celule ciclice (măs. 20 și 21) și cu deosebire prin secvențarea unei formule ritmice în sens ascendent (măs. 22-23), ascensiune sonoră ce va precede și va genera ideea muzicală conclusivă din viitoarea formă de sonată (cuprinsă în ultima secțiune a expoziției, măs. 148 și urm.).

Exemplul nr. 114
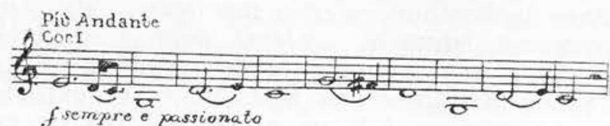


La suflători se va înfiripa și o altă legătură ciclică, anume cu motivul de debut al temei oboiului din secțiunea mediană a părții lente. Dacă în acel moment motivul, pornit de pe dominanta tonalității, declanșase linia unei improvizații de pură manieră populară (Ex. 103), iar în partea a treia același motiv deschisese narațiunea melodică a clarinetului (Ex. 106), în această fază a acțiunii simfonice insistența

Exemplul nr. 115



pe conturul lui (pornit de data aceasta de pe treapta a treia a tonalității) pregătește realizarea celui mai categoric dintre contrastele lucrării. Tragismului treptat intensificat în Adagio i se opune imaginea solară creată de tema cornului solist, o temă diatonică, declanșată de același motiv tricordic, modificat ritmic și angrenat în noua structură tonală (*do* major, desfășurîndu-se în „forte sempre e passionato :

E x e m p l u l nr. 116



Este tema „cornului alpin" cu care Brahms salutase pe Clara Schumann într-o scrisoare din 12 septembrie 1868, mărturie muzicală care fixează unul din momentele din îndelungata elaborare a *Simfoniei* (Ex. 92).
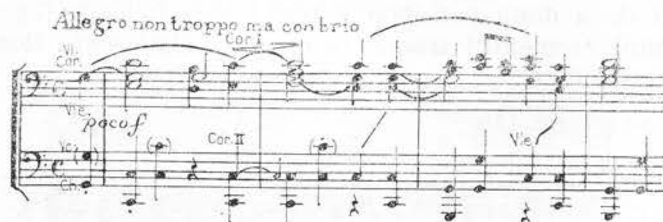
Un singur eveniment muzical poate fi semnalat alături de covîrșitoarea forță melodică a acestei teme care domină întreaga secțiune „Piu Andante" — cel ilustrat de coralul grav al trombonilor, culoare timbrală nouă, solicitată de compozitor doar în acest fragment de transformare calitativă a muzicii :

E x e m p l u l nr. 117



Analizat în ansamblul lucrării, cel de-al doilea episod al introducerii lente este conceput ca o largă deschidere către actul final al dramei și cu deosebire către ideea lui fundamentală : tema beethoveniană. Muzica părților anterioare apare acum ca o încleștare a mereu împrospătatelor forțe, pentru a răzbate pînă la acest moment al deplinei eliberări de elementele de conflict stăvilitoare. Este momentul în care în muzica *Simfoniei* apare una dintre cele mai reprezentative melodii din istoria simfonismului romantic. Reprezentativă în primul rînd pentru ideea care o poartă : aducerea în plină lumină a mesajului de înfrățire între oamenii lumii întregi făcute de oda lui Schiller și muzica lui Beethoven.

E x e m p l u l nr. 118
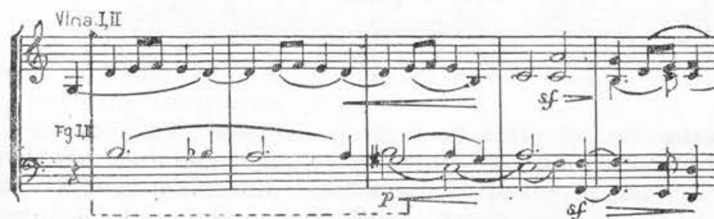


Nu este vorba de un citat preluat din Finalul *Simfoniei a IX-a*, ci de integrarea unor motive constitutive ale melodiei beethoveniene (de fapt și aceasta o interpretare a unei autentice melodii populare) în muzica finală a noii creații simfonice. Îndrăznim să interpretăm

relația dintre melodismul principal al finalurilor primei simfonii de Brahms și ultimei de Beethoven, ca *o manifestare de „ciclicitate" între gîndiri creatoare conduse de aceleași idealuri*, ciclicitate ce depășește nu numai zona unei anumite lucrări (cum apare în realizările lui Berlioz, Wagner, Bruckner sau Mahler), *ci se extinde la dimensiunile unei epoci creatoare*. Este un proces asemănător celui pe care gîndirea beethoveniană (afirmată într-una din ultimele ei concretizări, anume în *Cvartetul pentru coarde în fa major, op. 135)* l-a determinat și asupra gîndirii lui Franz Liszt (în *Preludii*), lui Richard Wagner (în *Walkiria*), lui César Frank (în *Simfonia în re minor*). Nu poate fi vorba de lipsă de inventivitate în nici unul din exemplele de adeziune ideologică date, ci de legături muzicale deliberate, profund semnificative.

Către ethosul beethovenian converg ideile lucrării lui Brahms de la bun început, și din acest punct de vedere noua temă în *do* major (ex. 118), ca rezultat al unui întreg parcurs muzical, al unor îndelungi dezbateri și transformări ale substanței primare, este deosebit de reprezentativă. Într-o perioadă dominată de modalități directe de transmitere a acțiunii muzicale (ca în genul operei sale în concepția programatică a poemului simfonic), *Brahms aduce o nouă mărturie asupra capacității pe care o are muzica pură de a dezbate aspecte ale fenomenului vieții și a impune un deznodămînt care să reflecte un comandament etic*. Privită din acest unghi, al forței unui mesaj și al artei de a fi transmis, muzica Finalului din *Simfonia în do minor* ilustrează în egală măsură manifestarea unei atitudini și manifestarea unei geniale concepții artistic-arhitecturale.
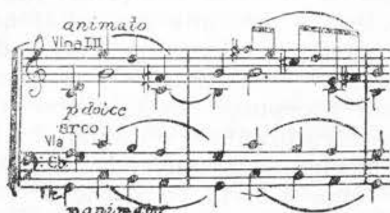
Urmărind în continuare conducerea ideilor din acest ultim stadiu de exprimare a lor, se impune din nou constatarea unor trăsături de specific echilibru clasic, echilibru ce domină substanța conținutului romantic. Expoziția formei de sonată prezintă o desfășurare asemănătoare cu cea a primei părți : o temă principală (tema beethoveniană), despărțită printr-o amplă punte de grupul secundar tematic, material muzical încununat de o temă cu caracter conclusiv. Și de data aceasta, viorile prime au rolul de a prezenta tema principală. O singură intervenție străină de luminozitatea melodică survine în debutul celei de a doua perioade a temei, cea în care fagotul amintește (în piano) elementul tragic inițial al *Simfoniei*, ilustrat prin descendență cromatică :

Exemplul nr. 119
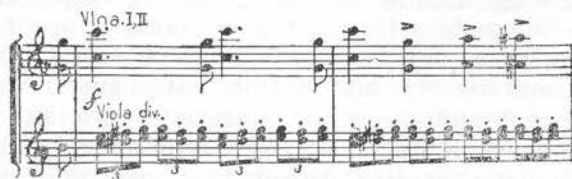


Puntea (măs. 94-118) începe pe întreg spaţiul orchestral, în amplificare sonoră (fortissimo) şi intensificare a dinamismului (indicaţia „animato"). La tendinţa de prelucrare a motivului de atac al temei principale, condusă spre intensă dramatizare, se adaugă sensuri dezvoltătoare ce readuc elemente cunoscute din materialul expozitiv al primei părţi (măs. 101-105) şi creează noi comentarii, tendinţe întîmpinate de rezonanţa lirică a temei cornului (ex. 116). Şi de data aceasta rolul ei este de a preludia un important eveniment muzical — apariţia temei a doua a formei de sonată (*sol* major) :

Exemplul nr. 120



În acelaşi tempo ca şi muzica punţii (animato), cîntată tot de viorile prime (ca şi tema principală), tema a doua este particularizată prin verva ei melodică şi printr-un caracteristic ritm de dans în patru timpi. Desfăşurarea ei este subliniată de o tratare polifonică ciclică demnă de semnalat : vocile grave contrapunctează întregul ei curs cu motivul descendent iniţial al *Simfoniei*, în ipostaza lui nouă (pornind de pe treapta a patra a tonalităţii *sol* major), ipostază pregătită de primele măsuri ale introducerii lente a Finalului. Motivul se repetă de zece ori, cu modificare modulatorie numai în ultimele două reluări (în *re* major, ultima prezentînd şi o inflexiune modală — treapta a doua coborîtă). La tendinţa de ciclicitate a problematicii tragice primare contribuie şi ideile secundare ale celui de-al doilea grup tematic : prima — intonată de oboi — cu o fizionomie melodico-ritmică sinuoasă ; a doua — desfăşurată în fortissimo la viori — pe o formulă ritmică constantă ce va declanşa caracterul energic al temei a treia din expoziţia formei de sonată. Este o temă cu rol conclusiv, care — ca şi în prima parte a *Simfoniei* — va avea şi rolul de a face tranziţia spre secţiunea dezvoltătoare.
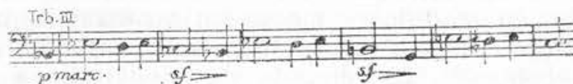
Exemplul nr 121



Dezvoltarea continuă organic acţiunea simfonică, fără posibilitatea unei tradiţionale repetări a muzicii din expoziţie. Prezenţa temei principale (în *do* major) desfăşurată integral (falsă repriză) este continuată cu o primă elaborare transformatoare a elementelor ei (în

tonalitatea *mi bemol* major), fază în care este rememorată — într-o nouă organizare sonoră — semnificaţia dramatică a celui de-al doilea fragment din Adagio (măs. 6-12). Următoarea fază a dezvoltării (începînd cu măsura 220) este construită pe muzica punţii, a cărei indicaţie „animato" nu mai conduce la verva melodico-ritmică a temei a doua, ci la un episod de maximă intensificare a dezbaterilor motivice şi tematice, îmbinate şi polifonizate într-un copleşitor marş al evenimentelor. În plină tendinţă de dezechilibru sonor răzbat ecourile temei cornului ce pulverizează ultima dezlănţuire dramatică a muzicii. Purtat din glas în glas, din registru în registru, motivul solar se destramă într-o linie melodică descendentă (viori prime — măs. 295-300) pe care se încheie secţiunea mediană dezvoltătoare. Nici o breşă nu mai întrerupe fluenţa muzicii şi doar tonalitatea *do* major — în care este reluată tema secundară — intonată în continuare de viori (măs. 302 şi urm.) marchează începutul secţiunii reexpozitive, eliptice de prezenţa temei principale (prezentată anticipat în falsa repriză). Ideile auxiliare ale grupului secundar se succed în aceeaşi ordine, urmate, ca şi în expoziţie, de tema a treia cu caracter conclusiv. Totuşi, ultimul cuvînt al muzicii nu a fost spus. O tranziţie lirică, construită pe succesiunea de terţe mici şi mari, în piano şi pianissimo (măs. 367-374), deschide o ultimă pagină de analiză a subiectelor conflictuale (Coda), desfăşurată în întregime pe o pedală de dominantă. Reapare pe timpul patru al măsurii 374 motivul iniţial al temei principale (în *mi bemol* major) la vocile grave, motiv prelucrat armonic în continuare:

Exemplul nr. 122



Reapare ascendenţa cromatică ciclică (la trombon — măs. 381—384); revin motive cunoscute — împletite melodic sau contrapunctic — într-o avalanşă sonoră ce conduce la fragmentul final „Piu Allegro" — un unison galopant în intensitate maximă, construit pe aceeaşi celulă melodică cu ritm ostinat de dactil. Fluxul de energie sonoră va culmina în intonaţiile de coral afirmate în ultima secţiune a introducerii lente (Piu Andante — ex. 117). În tonalitatea iniţială (*do* major) şi pe aceeaşi arcuire melodică, dar cu valori augmentate, în alt tempo, altă intensitate (fortissimo) şi nouă concepţie orchestrală (angrenînd în măsura 413 toate vocile orchestrei), răsună înălţător imnul final, întregit de repetate acorduri staccate şi stăvilit printr-o coloană solemn-prelungă a tuturor glasurilor care au rostit mesajul brahmsian. Este mesajul pe care Walther Siegmund Schultze îl califică drept „ein letzter grosser Aufruf" [1] — „un ultim mare apel" la iubire şi înfrăţire al artei romantice.

---

[1] Siegmund-Schultze, Walther. *Johannes Brahms*, Leipzig, 1966, VEB Deutscher Verlag für Musik, p. 206.

„A X-a de Beethoven" — fixează Hans von Bülow locul primei *Simfonii* de Brahms în istoria muzicii. Problematica pusă de muzica ei, ca și patetismul dezvoltător în cadre ce asigură echilibrul construcției, justifică aprecierea celebrului dirijor german, după cum tema în *do* major din Finalul ei, încorporată de compozitor ca ecou al aspirației beethoveniene, o întregește. Comentatorii ostili au folosit acest exemplu pentru a argumenta opinia lor despre „lipsa de inventivitate", „conservatorismul" sau „epigonismul" creatorului ei, fără să fi reușit vreodată a clinti rezerva acestuia și a-l fi determinat să dea vreo explicație gestului său omagial. Aprecierile în acest sens au continuat și după moartea sa, ajungînd la formulări grave („maître copiste") semnate de nume prestigioase (Jules Combarieu) [1].

Pornind de la procesul estetic de continuitate relevat de Bülow (Beethoven-Brahms), ca și de la opacitatea comentariilor subiective sau superficiale care au influențat îndelungă vreme receptivitatea marelui public din centrele muzicale germane sau străine, analiza pe care ne-am propus să o facem primei *Simfonii* de Brahms, la o sută de ani de la desăvîrșirea ei, *a avut ca principal obiectiv reliefarea puternicei ei individualități în întreaga istorie a simfoniei,* genul cel mai complex al artei și tehnicii componistice din domeniul muzicii, gen cu o evoluție de două secole, dar care „de la Haydn încoace — după părerea lui Brahms — nu mai este o simplă glumă, ci trebuie privită ca o problemă de viață și de moarte".

Afirmația lui Brahms reflectă atît transformările survenite în responsabilitatea artiștilor, cît și intensitatea tensiunii la care ajunsese rezistența morală a societății vremii sale. Dar peste descumpănirea caracteristică epocii, peste dezbaterile impuse de prezentul tragic, arta lui Brahms cuprinde fenomenul în amploarea perspectivei lui, sprijinindu-l permanent pe logica elementelor de perenitate, dintre care spiritualitatea populară și mecanismul dezvoltător dialectic îi stabilesc obiectivitatea.

Prima audiție a *Simfoniei în do minor,* încredințată de Brahms dirijorului Otto Dessoff, a avut loc la Karlsruhe, în seara de 4 noiembrie 1876. Trei zile mai tîrziu, Brahms însuși o dirijează la Mannheim (7 noiembrie) apoi — în săptămîna imediat următoare — la München (15 noiembrie). Revine lui Johann Herbeck meritul de a-i fi asigurat prima audiție vieneză, la Gesellschaft, în seara de 17 decembrie 1876. „În noua simfonie de Brahms pulsează o voință energică, o gîndire muzicală logică, o măreție arhitecturală și o stăpînire a tehnicii — calități care nu sînt de întîlnit la nici un alt compozitor în viață" — relatează Eduard Hanslick în „Neue Freie Presse" [2], atrăgînd atenția asupra dificultății de a cuprinde și a aprecia o asemenea lucrare doar după o singură audiție. Elogios începe și cronica semnată de R. Hirsch în „Wiener Zeitung": „Forța morală, profunzimea și puritatea concepției sale despre lume și viață, ca și gradul de intelectualitate care i-au atras lui Brahms stima celor elevați, dar i-au îndepărtat adeziu-

---

[1] Combarieu, Jules. *Histoire de la Musique*, Paris, 1913, Librairie Armand Colin, vol. III, p. 626.

[2] May, Florence, *Op. citat*, vol. II, p. 170.

nea publicului larg, toate acestea se găsesc în noua sa lucrare"[1] remarcă autorul, dar în continuare comentariul său este presărat cu pronunțate rezerve și chiar cu o afișată neaderare la „profunzimea" muzicii pe care o subliniase inițial cronica sa.

Dacă în presa vieneză apar și alte mărturii în care elogiile se împletesc cu rezervele, articolele publicate la Leipzig în urma primei audiții de la Gewandhaus (la 18 ianuarie 1877), sub bagheta compozitorului, sînt unanim superlative. Muzica primei *Simfonii* de Brahms „a produs asupra auditorilor cea mai intensă impresie, impresie pe care nu a lăsat-o pînă acum nici o altă simfonie. Nici chiar Schumann, la timpul său, nu a atins vreodată asemenea rezultat" — relatează A. Dörfell în „Leipziger Nachrichten". „O lungă pauză a urmat *Simfoniei*, dar nu atît de lungă pentru a putea înăbuși exaltarea produsă de muzica ei. Liedurile și Variațiunile care i-au urmat — Variațiuni pe care am mai avut prilejul să le aplaudăm (este vorba de *Variațiuni pe o temă de Haydn)* au fost aproape umbrite. Am dori să reascultăm în curînd *Simfonia* și aceasta, dacă e posibil, fără altă muzică..." încheie Dörfell articolul său[2], marcînd astfel solicitarea psihică și intelectuală pe care noua creație brahmsiană o impune. „Este de necontestat — subiniază și G. Bernsdorf în «Signale» — că măsura entuziasmului a fost enormă și că succesul *Simfoniei* a fost unul din cele mai rari înscrise în analele concertelor Gewandhaus"[3].

La Leipzig deci, și nu la Viena, se impune muzica *Simfoniei în do minor* de la primul ei contact cu publicul și aceasta într-o vreme și o ambianță în care arta programatică a școlii de la Weimar influențase în bună parte orientarea iubitorilor de muzică. Înconjurat de vechi prieteni, muzicieni veniți din toate colțurile Germaniei pentru a asista la evenimentul muzical (Clara Schumann, Joseph Joachim, J. O. Grimm, Julius Stockhausen, Hermann Deiters, Carl Simrock ș.a.), Brahms trăiește în orașul lui Bach și Mendelssohn-Bartholdy una din marile izbînzi ale artei sale.

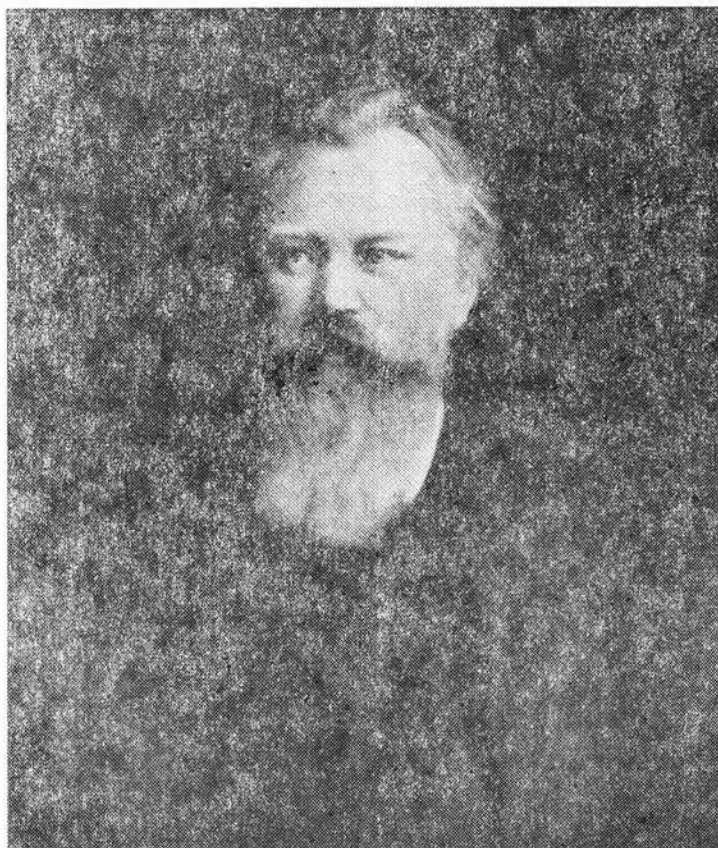
Urmează un asemănător succes la Breslau (23 ianuarie 1877) și altul în Anglia, la Cambridge (8 martie 1877) — ultimul datorat inițiativei și interpretării lui Joseph Joachim. În istoria simfoniei, considerată de Wagner a fi ajuns la apusul ei, Brahms înscrie în deceniul al optulea al secolului trecut un document de perenitate, înlănțuind prin el glasurile marilor tradiții cu cele ale „muzicii viitorului".

---

1 Idem, *Op. citat*, vol. II, p. 170.
2 May, Florence. *Op. citat*, vol. II, p. 171.
3 Ibidem, p. 173.

CAPITOLUL VI

(1877 — 1883)



Brahms (Pictură de Feodor Emke, 1887.)

Un mai al liedurilor

Anul 1877, anul următor celui în care a fost desăvîrşită şi prezentată monumentala *Simfonie în do minor,* este un an bogat în roade. Luna mai este o adevărată „lună a liedurilor", lună în care Brahms compune şi definitivează patru caiete de miniaturi vocale, succedate unul după altul în lista de opusuri *(op. 69, 70, 71, 72).*
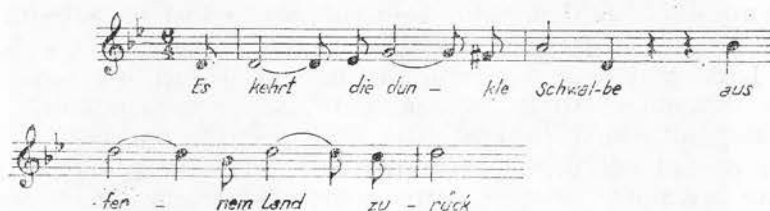
În grupul *op. 69,* cinci dintre cele nouă cîntece sînt inspirate de texte populare, primele patru aparţinînd folclorului boemian (în prelucrarea lui Joseph Wentzig), iar ultimul şi cel mai realizat — *Mädchenfluch* (Blestemul tinerei fete) pe text de Siegfried Kapper — preluat din lirica folclorică sîrbă. Două animate lieduri, pe versuri de Carl Candidus şi Gottfried Keller, încadrează un remarcabil cuplu liric, primul pe versurile lui Eichendorff *(Vom Strande* — Pe mal), al doilea, inspirat de un poem al lui Carl Lemcke *(Über die See* — Pe mare). Se detaşează cu deosebire liedul *Vom Strande,* al cărui stil vocal patetic şi a cărui factură elaborată a scriiturii acompaniatoare contrastează cu tratarea muzicală simplă, adaptată la specificul popular al versurilor, dominantă în concepţia întregului grup.

În următorul mănunchi de lieduri *(op. 70),* subiectele poetice şi realizarea lor muzicală îl reprezintă pe visătorul Brahms. *Im Garten am Seegestande* — În grădina de pe malul mării (Lemcke) ; *Larchengesang* — Cîntecul ciocîrliei (Candidus) ; *Serenada* (Goethe) şi *Abendregen* — Ploaia de seară (Keller) sînt lieduri care readuc nuanţele de nostalgie trezite de varietatea aspectelor din natură şi ilustrarea lor într-o scriitură ce contopeşte evocările descriptive cu cele psihologice.

Grupul de cinci lieduri *op. 71,* unul dintre cele mai frumoase ale creaţiei lui Brahms, este în întregime inspirat de poeme de dragoste. Primul *(Es liebt sich so lieblich im Lenze* — Cît de minunată e iubirea primăvara) este un pastel muzical a cărui inspiraţie egalează celebritatea poeziei lui Heine. Inventivitatea melodico-ritmică din liedul *An den Mond* (Cîntecul lunii) pe versuri de Carl Simrock, expresivitatea stilului de nocturnă a cîntecului *Geheimnis* (Secretul), inspirat de lirica lui Candidus şi dramatismul stilistic al liedului creat pe întrebarea pusă în titlul lui Carl Lemcke : *Wilst du, dass ich geh ?* (Doreşti să plec ?) sînt încununate de deosebita frumuseţe a ultimului *Minnelied* (Cîntec de iubire) pe versuri de Hölty, cu profunzime de baladă.

Următorul grup de cinci lieduri *(op. 72)* se plasează — asemenea grupului precedent — la o deosebită înălţime artistică. Din primele două cîntece (inspirate din nou de versurile lui Candidus) se detaşează, ca frumuseţe şi măiestrie, liedul *Alte Liebe* (Veche iubire), una din cele mai îndrăgite şi des cîntate pagini vocale ale creaţiei brahmsiene. Puritatea imaginii sugerată de vers („Din depărtări se'ntoarce rîndunica...") este reflectată în impresionanta simplitate a linie melodice :

Exemplul nr. 123



Pe versuri de Clemens Brentano *(O, kühler Wald!* — O, proaspătă pădure) ; de Lemcke *(Verzagen* — Ezitare) ; de Goethe *(Unüberwindlich* — De neînfrînt), muzica lui Brahms are forţă evocatoare de variată natură emoţională, fixînd — asemenea celei de Schubert — trăsături de atmosferă psihologică cu remarcabilă tendinţă generalizatoare.

Ca o încununare a preţiosului şirag de lieduri *op. 69*—72, apar cele două *Motete pentru cor mixt à cappella, op. 74,* dedicate lui Philipp Spitta, unul dintre prestigioşii cunoscători ai muzicii vechi. Privite în ansamblul creaţiei centrale a listei de opusuri, *Motetele, op. 74* rămîn o singulară mărturie de realizare inspirată din tematica religioasă şi este de presupus că schiţarea muzicii lor datează anterior momentului de creaţie (1877). Ca şi în concepţia *Requiemului German,* Brahms îşi construieşte muzica pe texte culese din Biblie. În primul Motet *(re* minor) apare pentru prima dată în creaţia lui Brahms un pesimism filosofic fără rezolvare, pesimism cu implicaţii în coloritul stilistic (aglomerări de cromatism, tensiuni ritmice, secţionări interioare provocate de repetata întrebare „Warum?"). Structurată pe patru părţi (pe succesiunea lent-rapid-lent-coral), muzica este condusă de o înaltă artă contrapunctică, repartizată pe patru voci (părţile extreme) şi şase voci (părţile interioare).

Cel de-al doilea Motet *(fa* minor) este conceput strofic, pe un tradiţional cantus firmus, preluat pe rînd de vocile componente şi terminat (strofa a cincea) cu o dublă fugă, intonată pe cuvîntul „Amen" într-un viguros Allegro.

Din aceeaşi perioadă datează şi creaţia duetelor *op. 75 (4 Balade şi Romanţe pentru două voci şi pian)* dedicate lui Julius Allgeyer. La baza lor stau texte populare aflate în celebre culegeri ale secolului al XIX-lea sau adaptate de diferiţi poeţi şi scriitori contemporani.

Primul duet (Allegro, *fa* minor, pentru voce de altistă și tenor) reia subiectul „Eduard", tratat de Brahms în *Balada pentru pian, nr. 1 din op. 10.* Este dramatica povestire scoțiană, culeasă și integrată de Herder în antologia *Stimmen der Völker* (Glasurile popoarelor). Cel de-al doilea duet, intitulat *Guter Rat* (Sfat bun), pentru voce de soprană și altistă, este pe text desprins din culegerea *Knaben Wunderhorn* (Cornul vrăjit al băiatului) alcătuită de Achim von Arnim și Clemens Brentano. Mișcarea „Allegretto grazioso", tonalitatea *mi* major și stilul menținut în spiritul concepției populare contrastează puternic cu caracterul dramatic al baladei precedente. Cel de-al treilea duet — *So lass uns wandern* (Să drumețim), pe text popular boemian în prelucrarea lui Wenzig, este un dialog liric între doi tineri (sopran-tenor), în mișcarea Andante cu indicația „grazioso e molto espressivo" și tonalitatea *re* major. Cu *Walpurgisnacht* (Noaptea Valpurgiei), pe textul scriitorului Willibald Alexis, cîntec conceput pentru două voci de soprane, mișcarea Presto, tonalitatea *la* minor, Brahms încheie patetic grupul duetelor *op.* 75 și totodată șirul creațiilor vocale ale anului 1877.

Vacanțele de la Pörtschach

După primii pași făcuți în lumea simfoniei, Brahms se îndreaptă către o nouă creație în genul pînă acum ocolit. „Tu nu poți să-ți închipui ce înseamnă să auzi neîncetat în urmă pașii Titanului" [1], scrisese el cu ani în urmă dirijorului Hermann Levy. Dar vechile îndoieli se transformă în încredere, și „pașii Titanului" nu-i mai încătușează gîndirea. Conștiința propriei forțe îl conduce la o imediată reafirmare, la creația unei noi simfonii, lucrare mult diferențiată de prima, dar la fel de reprezentativă pentru personalitatea compozitorului aflată într-o nouă dispoziție sufletească. Partitura ei se înfiripă uluitor de repede, doar în decursul lunilor de vară ale anului 1877 — petrecute pentru prima dată de compozitor în stațiunea Pörtschach a Carintiei austriece — partitură definitivată la Lichtenthal în lunile imediat următoare ale toamnei. La 30 decembrie a aceluiași an, deci la numai un an după premiera *Simfoniei I,* publicul vienez aplaudă — de data aceasta prin toate glasurile presei — muzica celei de a doua simfonii brahmsiene, prezentată de dirijorul Hans Richter.

Se conturează din nou, din această vecinătate temporală a primelor două simfonii compuse de Brahms, tipicul „dublu atac" sesisat de Philipp Spitta, trăsătură anterior comentată și pusă în legătură cu creațiile îngemănate ca număr de opus sau cu cele învecinate cronologic și aparținînd aceluiași gen muzical.
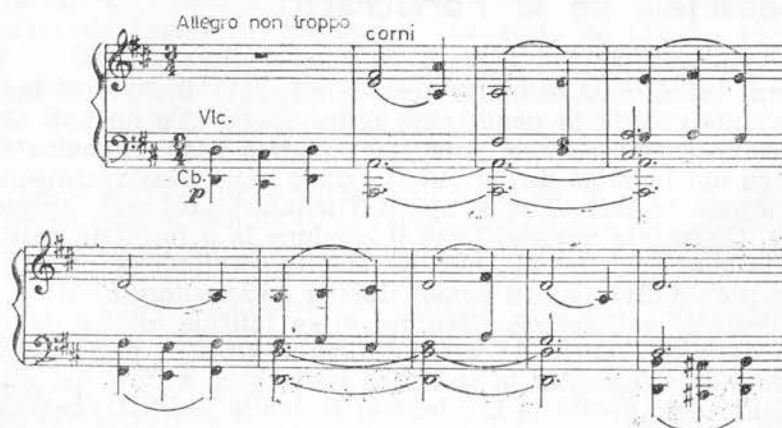
Simfonia în re major (op. 73) este unul dintre cele mai luminoase tablouri sonore ale creației lui Brahms — luminozitate care i-a atras și unele denumiri de semnificație, ca „Pastorala" lui Brahms, „Ultima

---

[1] Niemann, Walter. *Op. citat,* p. 270.

simfonie de Schubert" sau „Simfonia vieneză". Raportată la Beethoven şi Schubert, pentru puritatea sentimentelor dezvăluite, sau la climatul vienez, pentru pulsaţia de ländler şi vals ce-i leagănă numeroase pagini, muzica noii simfonii se impune ca tipică pentru sistemul brahmsian de simfonizare, nu numai prin toate argumentele ei de ordin stilistic, dar mai ales prin „afectivitatea" proiectată permanent din interior, din cercul simţămîntului de cuprinzătoare iubire — iubire de natură, de oameni, de viaţă. Este o muzică a frumosului şi echilibrului, concepută într-o uluitoare unitate. O unitate la care Brahms ajunge pe calea vastei experienţe în arta variaţională şi a unei depline stăpîniri a mişcărilor contrapunctice, conducte prin care muzica sa se dezvoltă continuu din esenţe primare. În această privinţă, a ramificaţiilor expresive şi a evoluţiei lor dictate de un fond muzical generator, *Simfonia în re major* constituie unul dintre eminentele exemple. Întreaga frumuseţe muzicală a primei părţi (Allegro non troppo), în care cîntecul şi dansul îşi dispută consecvent prioritatea, îşi trage seva dintr-un restrîns material sonor, secvenţat de coardele grave în primele măsuri ale lucrării, motiv embrionar peste care se

Exemplul nr. 124



leagănă în ritm de vals lent prima temă a formei de sonată, tema cornilor, temă preluată în continuare de armoniosul cor al lemnelor. Este uimitor cîtă dramaturgie simfonică poate genera o formulă de 3—4 sunete (măsurile 1 şi 2 din ex. 124) și o linie melodică lină, lipsită de impulsurile energice cu care sînt investite în mod obişnuit temele de debut ale unei forme conflictuale. Remarcabilă este şi măiestria cu care compozitorul realizează clar-obscurul colorit al muzicii, sprijinit pe o orchestră ce nu adoptă grandioasa componenţă romantică [1]. Pe plan structural, de asemenea, forma de sonată a primei părţi nu e dezbătută decît pe un material redus la formula clasică a două

[1] Orchestra e compusă din compartimentul coardelor, al lemnelor perechi, al alămurilor (4 corni, 2 trompete, 3 tromboni, tuba) şi timpani.

grupuri tematice, fără ca acestea să fie precedate de un mistuitor episod introductiv, așa cum fusese deschisă muzica primului concert sau a primei simfonii.

Elemente de dramatism apar în tranziția spre tema a doua (trombonii și tuba, pe tremollo de timpani — măs. 32), dar momentul este învins de cîntul violinelor (măs. 44) ce conduce la stabilirea unei noi

Exemplul nr. 125



zone de liniște, transmisă de melodismul în ritm de vals melancolic al temei secunde (*fa diez* minor) cîntată de violoncele și viole, aliaj de colorit tipic brahmsian.

Caracteristic este pentru această primă parte a *Simfoniei* și tendința de concentrare a secțiunilor formei (dezvoltarea fiind restrînsă la 106 măsuri, iar în reexpoziție apărînd suprapunere de idei), singura secțiune generos desfășurată fiind Coda, cu o muzică de rară inspirație poetică și fină lucrătură sintetizatoare.

Cea de-a doua parte a *Simfoniei* (Adagio non troppo, *si* major, 4/4) este dăltuită din întunecată tristețe epică. Gravitatea problematicii (a prezentului întunecat cu rădăcini în trecutul dureros) investește muzica părții lente cu deosebită importanță, lărgindu-i sfera conținutului și particularizînd-o emoțional în ansamblul cvadripartit al *Simfoniei*. Șirul povestirii este deschis de cîntul violoncelelor (suprapus pe contramelodia fagoturilor) și dinamizat de stilul fugat declanșat de a doua temă (a cornului ,cu ecou la oboi, apoi la flaut). Fără să se poată stabili cadrele unei anumite forme, narațiunea muzicală se desfășoară echilibrat, avînd o delimitată secțiune centrală (l'istesso tempo, ma grazioso), dominată de arcuirea melodică sincopată a violinelor (pe metrul 12/8) și comentariile ei variaționale în rafinate soluții de orchestrație. Înfruntarea dură a ideilor (marcată din nou de intervenția trombonilor și a tubei, de dinamizare sonoră și ritmică) intensifică expresia dramatică ce se estompează doar pe acordurile finale.

În cea de-a treia parte (Allegretto grazioso, quasi Andantino — — în *sol* major), compozitorul își dezvăluie — ca de fiecare dată în scherzo-uri — marea originalitate a fanteziei. Ca formă, muzica se desfășoară pe cinci secțiuni, corespunzînd concepției de scherzo cu două trio-uri. Calitatea de scherzo a acestei părți este imprimată de coloritul fantastic al secțiunilor intermediare și nu de atmosfera muzicală a secțiunilor ce încadrează forma, secțiuni concepute în spirit de tradițional menuet. Cîntul cîmpenesc al oboiului (pe acompania-

mentul simplu realizat de clarinet, fagot și arpegiile în pizzicati ale violoncelului) deschide și fixează natura pastorală a tabloului sonor, alternînd cu imagini de învolburat mister (secțiunile 2 și 4) în mișca-

Exemplul nr. 126

Allegretto grazioso quasi andantino

Ob.
Cl. și Fl.
Fag.
Vlc.
pizz.

rea „Presto ma non assai" și metrul 2/4 (primul trio) și 3/8 (al doilea). Nu numai conținutul epic-fantastic intercalat particularizează simfonismul brahmsian al acestei părți, dar și organicitatea materialului muzical, care — ca și în prima mișcare — este extrem de unitar gîndită. Astfel, între tema principală și ideea secundară a primei secțiuni există un raport de inversare, iar tema primului presto se prezintă ca o clasică variație a temei principale :

Exemplul nr. 127
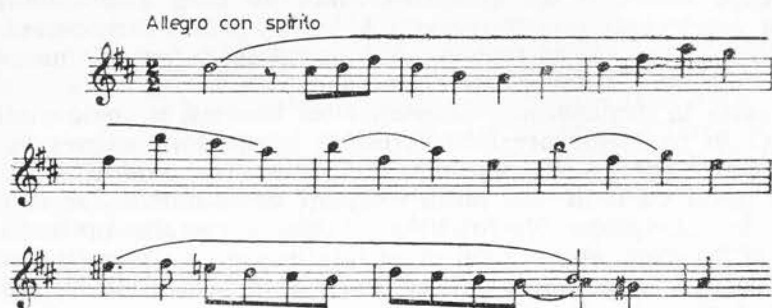
Presto ma non assai

Coarde

Spiritul variațional domină în general concepția scherzo-ului, fiecare reluare tematică avînd modificări în coloritul armonic, timbral și dinamic, în mecanismul contrastelor interioare care tensionează narația. Exuberanța și misterul, dansul și basmul se întîlnesc și își împletesc cursul în acesată pagină simfonică, în care apare realizată o nouă remarcabilă sinteză clasic-romantică.
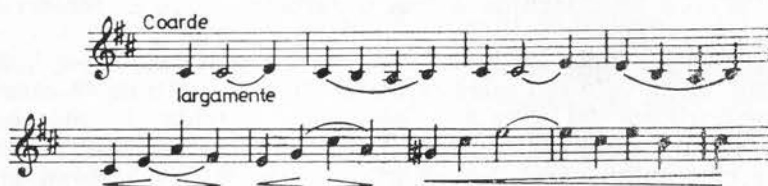
Tema cu care debutează partea a IV-a (Allegro con spirito, în *re* major, formă de sonată) prezintă o ingenioasă legătură între universul fantastic al părții a treia și caracterul energic al actului final. Șoptită în unison de coarde (sotto voce) ea pare a continua atmosfera epică :

E x e m p l u l nr. 128



Dar conţinutul de impresionantă forţă afirmativă a concluziei simfonice nu întîrzie să se impună în momentul de fortissimo orchestral (măs. 23) care deschide traseul uneia dintre cele mai largi şi elaborate punţi a lucrării (măs. 24—77). Pe această cale pregătitoare se afirmă muzica temei secunde, intonată „largamente" de viorile prime în registrul lor grav, peste straturile de contribuţii acompaniatoare. Se poate remarca înrudirea debutului ei cu cel al temei principale din partea anterioară, după cum poate fi surprinsă şi intercalarea motivului primar (din prima măsură a *Simfoniei)* în cursul ei melodic :

E x e m p l u l nr. 129



Elanul şi bucuria înaripează muzica, generînd idei şi comentarii ce amplifică secţiunea expozitivă încheiată simetric pe linia melodică şoptită (sotto voce) a temei principale. Dezvoltarea se va sprijini în mod deosebit pe elementele ei şi va fi amplificată — ca şi expoziţia — în ultima ei fază. De data aceasta, compozitorul intercalează un episod de relaxare (Tranquillo) cu prelungire şi intensificare expresivă (Sempre piu tranquillo), pe a cărui expresivitate e pregătit momentul final al muzicii : repriza, cu discrete modificări în orchestraţie şi armonie şi cu strălucire crescîndă în ampla Coda, secţiune în care glasurile întregii orchestre realizează un moment de festivă grandoare sonoră.

După un secol de la creaţia ei, secol de riguroase cerneri ale valorilor muzicale, *Simfonia în re major* îşi afirmă cu fiecare nouă audiţie atributele ei de actualitate. Deşi mai figurează în cronici şi în comentarii ca „Simfonia vieneză", ea se dovedeşte a fi de la prima la ultima măsură de cel mai autentic climat brahmsian. La fel ca şi celelalte trei simfonii, sub a căror umbră a fost mereu pusă, cea de a

doua *Simfonie* întruchipează, în lumina ei proprie, cele mai caracteristice date sufleteşti ale compozitorului, pe plan emoţional (senin-grav) şi intelectual (clasic-romantic), ca şi prin considerentele de ordin stilistic marcate de fantezia sa inovatoare, o fantezie mereu străjuită de cuprinderea unei vaste culturi muzicale.

Plasate în desfăşurarea biografiei lui Brahms, primele audiţii ale *Simfoniei în re major* prezintă surprize : răsunător succes la Viena (30 decembrie 1877) şi dezaprobare la Leipzig (10 ianuarie 1878). „Vienezii se arată cu mult mai puţin exigenţi decît noi" — scria criticul Dörffel în „Leipziger Nachrichten". „Noi avem alte pretenţii de la Brahms şi îi cerem, atunci cînd ni se înfăţişează ca simfonist, mai mult decît o muzică frumoasă sau chiar foarte frumoasă. Asta nu înseamnă că n-am dori de la el ceva senin, sau că am dispreţui imaginile vieţii reale pe care ni le-ar putea oferi, dar noi dorim să-l avem întotdeauna în plinătatea geniului său, fie că acesta se manifestă pe cale proprie sau pe urmele lui Beethoven. Nu am descoperit nimic genial în noua simfonie şi nu am fi putut un moment bănui că e o lucrare de Brahms, dacă ar fi fost executată sub anonimat" [1]. Şi, paradoxal, tocmai această muzică — după prima ei audiţie în Franţa — va releva lui Paul Dukas „măsura originalităţii autorului ei" [2].

În turneul de concerte făcut de Brahms în iarna anului 1878, *Simfonia a doua* entuziasmează publicul din Amsterdam (în 4 şi 8 februarie), iar la începutul lunii iunie, în cadrul „Festivalului Rhinului" de la Düsseldorf e declarată de presă ca evenimentul de frunte al manifestărilor festive : „Execuţia celei de a doua simfonii brahmsiene, sub conducerea lui Joachim, a fost o sărbătoare cum rareori avem prilejul să ascultăm". [3]

Între aceste două etape de verificare a noii sale creaţii, Brahms face prima dintre cele opt mari călătorii ale sale în Italia. Pentru prima oară, compozitorul îşi dăruia o asemenea vacanţă de plăcere, fără concerte şi fără program prestabilit. Pentru artistul nordic, ţara soarelui şi a cîntecului, a marilor amintiri istorice şi a măreţelor mărturii artistice a însemnat împrospătare şi bucurie a spiritului. În tovărăşia lui Theodor Billroth face popasuri la Roma şi Napoli, la Florenţa şi Veneţia, oraşe prin care trece ca turist, bucurîndu-se de natură, de artă şi libertate.

Înrîurirea acestei însorite călătorii din luna aprilie a anului 1878 se face simţită în lucrările create în vara imediat următoare, petrecută din nou în întregime la Pörtschach. Se remarcă în primul rînd o schimbare în preocupările componistice : revenirea la creaţia pentru pian, creaţie de mult părăsită. Dar spre deosebire de genurile şi formele în care s-a manifestat arta sa în perioada afirmării (sonata şi variaţia pe o temă), realizările pentru pian de după anul 1878 vor fi în totalitatea lor miniaturale. O singură lucrare a trecutului poate fi semnalată ca precedent al acestei noi direcţii — *Baladele op. 10*, lucrare cu totul izolată în şirul compoziţiilor înregistrate cu număr de

---

[1] May, Florence. *Op. citat*, vol. II, p. 183.

[2] Rostand, Claude. *Op. citat*, vol. II, p. 207.

[3] May, Florence, *Op. citat*, vol. II, p. 189.

opus pînă la numărul 76. Acest moment deschide prețiosul șirag de miniaturi prin care compozitorul vîrstnic își va dezvălui cu rară noblețe diversitatea sentimentelor.

Primul buchet miniatural, cuprinzînd 4 Capricii și 4 Intermezzi, este intitulat simplu *Klavierstücke* (Piese pentru pian). Șirul „Capriciilor" compuse de Brahms [1] este deschis de *Capriciul în do diez minor* (un pocco agitato), singurul creat anterior și dăruit Clarei Schumann în anul 1871, la aniversarea împlinirii a 52 de ani. Nimic festiv în conținutul lui, doar umbra unui sentiment trist și nostalgic, sentiment concentrat în tema pe care debutează :

Exemplul nr. 130



Elaborarea contrapunctică a acestei unice idei muzicale imprimă senzația unei diversități tematice și a unei desfășurări tumultuoase.

Tonului agitat al primului capriciu îi urmează muzica legănată a *Capriciului în si minor* (Allegretto non tropo), piesă cu mult mai descîntată decît prima (ocolită pentru dificultățile ei tehnice). Construită pe trei idei muzicale, dintre care ultima (piu tranquillo) delimitează episodul median, muzica îmbină caracterul dansant („grazioso") cu lirismul poetic („dolce") într-o clară formă tripartită.

Primele două „Intermezzi" (din cele 18 create) [2] sînt învăluite de reverie tristă, deși indicațiile și tonalitățile majore par a anunța seninătate. Ambele construite pe două melodii în spiritul unor poetice nocturne și într-o scriitură caracteristică acestora, cu unduiri în primul (*la bemol* major) sau succesiuni de terțe și sexte armonioase în cel de-al doilea (*si bemol* major), dar și cu intervenția unor tensiuni ritmice în desfășurarea lirismului lor (cursuri melodice sincopate).

Capriciul nr. 5, do diez major — o învolburată pagină pianistică (Agitato, ma non troppo presto) și totodată una din cele mai dificile ale ciclului — e străbătut de suflul unei viziuni epice intens dramatice. Violența rafalelor melodice, peste valurile cromatice acompaniatoare și într-o continuă desfășurare echivocă a ritmului creează senzația unei imagini simfonice ce depășește forța de expresie a realizărilor miniaturale pianistice ale epocii.

Inventivitatea ritmică particularizează și următoarea piesă — *Intermezzo în la major* — dar sentimentul care-i inspiră muzica este visător-nostalgic (Andante con moto). Nici coloritul tonalității *fa diez* minor, pe care se desfășoară episodul median, nu tulbură caracterul duios al reveriei („chopinian" după aprecierea Clarei Schumann). În următorul *Intermezzo* (nr. 7 — Moderato semplice, *la* minor) răzbate din nou tonul epic de baladă al muzicii lui Brahms, cu atributele lui de cantabilitate vocală și cu accent pe factorul emoțional creat de evenimentele unei narații sumbre.

---

[1] Primele patru — în *op. 76*, următoarele 3 în *op. 116*.

[2] Primele patru — în *op. 76*, următoarele 14 în *op. 116, 117, 118* și *119*.

Ultimul capriciu al grupului *op. 76* (Capriciul nr. 8, în *do* major) se înrudeşte prin conţinut cu cel de al doilea al grupului *(si* minor) iar prin tratarea contrapunctică, de o deosebită supleţe, cu primul *(do diez* minor). Tonalitatea *do* major imprimă muzicii lui seninătate, fără a înlătura cu desăvîrşire îndoielile strecurate în primul ei episod, tratat imitativ — canonic. Pe indicaţia „grazioso ed un poco vivace", muzica se desfăşoară liric (tema a doua) şi mozartian în ultimele ei măsuri (piu adagio).

Reluînd creaţia pentru pian, Brahms părăseşte complexitatea genurilor ce i-au dominat cu autoritate începuturile creatoare şi se afirmă romantic, prin genuri şi forme caracteristice literaturii pentru pian a epocii. Dar întreg şirul său de pagini miniaturale („monologuri" — cum le va numi mai tîrziu Hanslick) e străbătut de profunzimea meditaţiei şi de tonul interiorizat, caracteristic modului său de a crea muzică, trăsătură care le detaşează de realizările contemporaneităţii. O apropiere poate fi făcută cu gîndirea lui Chopin, Schubert sau Schumann, fără ca sensibilitatea tipic brahmsiană să poată fi confundată cu cea a primilor romantici. Ilustrative în acest sens sînt primele patru Intermezii din *op. 76* şi mai ales primele patru Capricii ale căror imagini epice (nr. 1 şi 5) sau poetice (nr. 2 şi 8) nu au nimic comun cu stilul de virtuozitate şi de scînteietoare strălucire imprimate de Paganini genului.

A doua noutate care intervine în creaţia lui Brahms din vara anului 1878 este realizarea unui concert pentru vioară şi orchestră, unic în întreaga sa listă de opusuri şi unic, prin concepţie, în istoria genului. O istorie care are în urmă tradiţia concertantă a şcolii italiene, din care s-au desprins în timp două diferenţiate ramuri : cea a strălucirii tehnice instrumentale pe care s-a înscris arta lui Paganini, Vieuxtemps, Wieniawski şi a unor contemporani a căror nume (celebre în secolul al XIX-lea) n-au dovedit rezistenţă în paginile istoriei compoziţiei (Ernst, Lipinski) ; şi cea a ideilor, ilustrată de creaţia lui Bach, Mozart, Beethoven. Publicul epocii romantice şi-a dat adeziunea pentru prima direcţie estetică, influenţînd angajarea interpreţilor pe linia unei permanente emulaţii a virtuozităţii şi a unui repertoriu din care nu lipseau fanteziile şi potpuriurile încărcate de exhibiţii tehnice. *Concertul* lui Beethoven cade în seara de 23 decembrie 1860, la prima audiţie dată la Viena cu prilejul unui concert de gală la teatrul „An der Wien", în timp ce cîteva improvizaţii şi o sonată cîntate de acelaşi interpret (Franz Clement) pe o singură coardă şi cu vioara ţinută invers cucereşte aclamaţii [1]. În afară de superficialitatea dovedită de public, inexplicabilă rămîne mentalitatea unui mare violonist al timpului, capabil să asocieze numelui lui Beethoven piese de efect pur acrobatic. Revine lui Joachim meritul de a fi respectat capodoperele genului şi de a fi luptat, prin interpretarea lor, pentru redresarea bunului gust din sălile de concert europene. Merit cu atît mai mare, cu cît însăşi ascensiunea carierei sale a trebuit să se realizeze şi pe un repertoriu facil, aplaudat de public, alături de creaţiile

---

[1] Pincherle, Marc. *Lumea virtuozilor*, Bucureşti, 1968, Edit. muzicală, p. 19.

de valoare strecurate treptat în programele sale de concert. După cinci decenii de la căderea *Concertului* lui Bethoven, Joachim îl reia, dîndu-i o interpretare care a făcut autoritate printre marii violoniști ai epocii (a doua jumătate a secolului XIX), interpretare care a dat cea mai mare dintre emoțiile trăite de copilul Brahms, în seara de 11 martie 1848. „Acest concert îmi amintește mereu și mereu momentul în care ne-am cunoscut pentru prima oară, întîlnire despre care, firește, tu nu știi nimic — evoca Brahms vechea amintire într-o scrisoare adresată lui Joachim. Il cîntai la Hamburg, trebuie să fie mulți ani în urmă... iar eu eram, fără îndoială, cel mai entuziast dintre ascultătorii tăi. A fost un moment în care m-am exaltat haotic și în care te-am confundat cu însuși Beethoven" [1].

O sigură valoroasă creație post-beethoveniană se mai afirmă în prima jumătate a secolului romantic — cea a lui Mendelssohn-Bartholdy. Pe concepția unei impresionante cursivități melodice și a unei perfecte exploatări a resurselor de scînteiere violonistică, *Concertul* lui Mendelssohn-Bartholdy înglobează trăsături de valoare din ambele direcții stilistice semnalate. Brahms se ridică deasupra acestor trepte ale ascensiunii genului și reia estetica beethoveniană, acordînd viorii profunzimi de gîndire ce depășesc realizările existente în literatura ei concertantă. Ne găsim din nou în fața unei simfonii cu instrument obligat, la două decenii după primul model fixat de el în *Concertul pentru pian în re minor*. Îndrăznind pentru a doua oară să investească genul cu dimensiuni expresive capabile să cuprindă o substanță dramatică de profundă dezbatere, Brahms face un nou gest de atitudine față de modernitate. Sub acest aspect, dedicația făcută lui Joseph Joachim nu rămîne o simplă mărturie de afecțiune, ci poartă semnificație de omagiu, omagiu adus unei îndelungi lupte de a impune marea muzică într-o lume detașată de binefacerile ei.

„Gegen die Geige" (împotriva viorii) sau „Gegen das Orchester" (împotriva orchestrei) îl declară primii violoniști, iar Joseph Joachim, solicitat să-i verifice scriitura violonistică, îl consideră greu executabil. Prea puține dintre intervențiile sale asupra dificultăților tehnice aparent de neînvins au fost acceptate de Brahms. Se relevă și în acest caz rolul creatorului din evoluția muzicii culte instrumentale, momentele de suprasolicitare impulsionînd atît perfecționarea instrumentelor cît și performanțele instrumentiștilor. Însuși Joachim, sceptic la început față de noile probleme puse de concepția violonistică brahmsiană, reușește să-și depășească presupusa limită a tehnicii și să se integreze în cîmpul muzicii lui Brahms de olimpiană frumusețe.
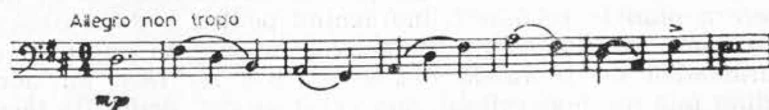
Plasat în biografia compozitorului, *Concertul în re major pentru vioară și orchestră (op. 77)* primește raze aduse de pe pămîntul arzător al Italiei (în avînturile lui melodice, în tensiunea pasionată care vibrează continuu), după cum respiră din încîntarea pe care i-o oferă artistului natura ce înconjoară localitatea Pörtschach, cu privire larg deschisă spre lac și spre munte. „Pe aici înfloresc pretutindeni atîtea melodii încît trebuie să te strecori cu atenție pentru a nu le strivi",

---

[1] Thomas San-Galli, W. A., *Op. citat*, p. 15.

scria Brahms lui Hanslick [1]. Din priveliştile acestui ţinut fusese culeasă şi muzica *Simfoniei a doua*, lucrare cu care noul concert se înrudeşte prin tonalitate, prin frumuseţea arcurilor melodice, prin intensitatea simţămintelor ce le înaripează. Dar faţă de muzica *Simfoniei*, *Concertul* aduce un nou şi impresionant val de trăire interioară, captat în imagini mereu transfigurate şi uluitor de închegate. Apropierea de *Simfonie* fusese iniţial şi mai mare, prin arhitectura concepută în patru mişcări. Brahms a revenit însă la forma tradiţională, detaşînd muzica scherzo-ului din desfăşurarea noii creaţii — pagină pe care o va integra trei ani mai tîrziu în cel de al doilea concert pentru pian. Pe forma tripartită specifică genului, muzica începe printr-o amplă introducere orchestrală [2] (Allegro non troppo — 135 măsuri) care prezintă îngîndurata temă principală şi sateliţii ei melodici secundari (primul grup tematic), realizînd apoi intrării solistice o pregătire de proporţii expresive şi dimensionale fără precedent în literatura concertantă a viorii. Originală este intrarea solistului şi prin lungul pasaj improvizatoric ce conduce la reafirmarea temei principale, a cărei curbă melodică, mlădiată în registrul înalt al viorii, cucereşte o impresionantă nobleţe :

Exemplul nr. 131



Abia din acest moment expoziţia formei de sonată se desfăşoară integral. Primului grup tematic îi urmează patetica pregătire a temei secunde

Exemplul nr. 132



şi înfiriparea ei, cantabilă şi expresivă :

Exemplul nr. 133



[1] May, Florence, *Op. citat*, vol. II, p. 189.

[2] Orchestra cuprinde compartimentul coardelor, al suflătorilor de lemn perechi, al alămurilor (4 corni, 2 trompete) şi timpani.

Sentimentele lirice, exprimate cu gravă intensitate, întretăiate de intervenții energice cu deosebită pregnanță ritmică

Exemplul nr. 134



redau universul sufletesc romantic, acea lume a aspirațiilor și a visurilor, a frămîntărilor și a acțiunilor, lume pe care Schumann o întruchipase cu cîteva decenii înainte în simbolicele personaje ale comentariilor sale estetice — Eusebiu și Florestan. În secțiunea dezvoltării (măs. 304—380) declanșate în fortissimo de tutti orchestral, imaginea acestui univers romantic derulează dramatic. Măiestria confruntării ideilor muzicale și a împlinirii lor (în reexpoziție) se manifestă constant simfonic, rolul solistic fiind cel de a sublinia, prin opoziție sau integrare, forța și sensul ideilor dezbătute. Cadența între repriză și coda nu a fost compusă de Brahms. Dintre contribuțiile numeroșilor violoniști (Auer, Ondricek, Marteau, Kreisler, Enescu), cel mai frecvent cîntată este cea a lui Joachim, încadrată cu perfecțiune în spiritul materialului muzical al primei părți. Trilul ei final conduce la intonarea senină a temei principale într-o ultimă arcuire, episod „tranquillo" căruia îi urmează un „stringendo" și o concluzie „animato", pe a cărei strălucire se încheie muzica uneia dintre cele mai turburătoare pagini din istoria genului concertant.

Partea a doua (Adagio, *fa* major, formă de lied) dezvăluie în egală măsură arta creatorului de lieduri și cea a simfonistului. Pe creatorul de lieduri îl reprezintă puritatea melodică și gravitatea simplității ei, lirismul izvorît din amintirile ce-i inspiră noi și poetice imagini. Pe simfonist îl reprezintă organica unitate de gîndire, care creează înrudirea emoțională și discret intonațională între debuturile tematice ale primelor două părți ; îl reprezintă coloritul sonor care-l conduce la un nou relief timbral — cel al oboiului — solicitat intens în cadrul unui gen concertant dedicat viorii. Pentru că oboiul — și nu vioara — intonează în întregime cantilena primei teme, pe armonioasa susținere acompaniatoare a celorlalte instrumente de suflat, evocînd întinsul cîmpiei nordice din amintirea compozitorului.

Exemplul nr. 135



Vioara va prelua cîntecul, dar rolul ei va fi de confesiune, de dezvăluire a unui sentiment în care vibrează intens nuanțele nostalgiei brahmsiene.

Episodul central al formei de lied aduce cea de-a doua temă, declamată de vioara solo în stil „quasi recitativo". Devenirea variațională poate fi din nou surprinsă, celula pe care pornește tema secundă fiind desprinsă din cursul final al temei întîi (formulă de trei note descendente, secvențate coborîtor).

Exemplul nr. 136



Sensul melodic depresiv al acestei celule apare și ca ecou al muzicii din prima parte, legătura putîndu-se stabili cu un discret motiv tricordic al grupului doi tematic (măs. 304), motiv preluat de vioară în patetica ei intrare din secțiunea dezvoltării a aceleiași părți.

Reluarea variată a primei secțiuni conduce viziunea poetică la intensificări emoționale, solicitînd interpretării dificultatea menținerii unei permanente tensiuni de-a lungul întregii ei realizări. Deosebită încordare impune și trecerea de la sentimentul extatic la exploziva strălucire a mișcării finale (Allegro grazioso ma non troppo vivace, *re* major). Tema pe care o expune vioara solo, temă pregnant personalizată ritmic prin rezonanțe de dans popular maghiar, are evidentă

Exemplul nr. 137



asociere cu originea violonistului Joachim. Ea joacă rol de refren în desfășurarea formei de rondo *(A-B-A-C-A-B-A)*, polarizînd în jurul ei țesătura noilor idei muzicale (cuplete). O remarcabilă transfigurare a caracterului muzicii o conferă noua dispoziție metrică ternară din ultima ei apariție (fragmentul „poco piu presto"), avînt pe care se termină bucolica imagine finală.

Pe concepția subordonării virtuozității sensurilor expresive ale muzicii, Brahms realizează, într-o epocă de categorică victorie a bravurii tehnice în sine, un concert-simfonie în care instrumentul solo se detașează din complexul orchestral pentru a sublinia intensitățile emoționale. La prefața primei ediții [1], Joachim îndreaptă interpreții către înțelegerea acestei noi concepții, concepție pe care arta sa a ilustrat-o în prima audiție din 1 ianuarie 1879, dirijată de Brahms, la Leipzig. Prima zi a anului 1879 în care are loc evenimentul ce întrunea trei valori de maximă înălțime interpretativă — Brahms, Joachim, orchestra Gewandhaus — fixează o nouă pagină de glorie din litera-

[1] Editura Simrock, 1879.

tura viorii, după cele înscrise de reprezentanții școlii italiene, de Bach, și Mozart, de geniul lui Beethoven și de fantezia lui Mendelssohn-Bartholdy. Numeroși violoniști contemporani, adepți ai strălucirii exterioare, nu i-au pătruns profunzimea. Din corespondența purtată de Edouard Lalo cu Pablo Sarasate, Claude Rostand desprinde mărturii de surprinzătoare nereceptivitate. „Înțeleg să se scrie o asemenea lucrare într-un moment de rătăcire, dar nu înțeleg ca ea să fie lansată publicității, cînd este recitită cîteva luni după nereușită" — apreciază Lalo într-o scrisoare adresată violonistului spaniol. „Inventivitatea e meschină — continuă el — și în ciuda tuturor eforturilor făcute de autor ... folosind toate procedeele meseriei, i-a fost imposibil să-și acopere această sărăcie a invenției [1]. „Oare mă crezi atît de lipsit de gust — îi răspunde Sarasate — pentru a mă înfățișa pe estradă cu vioara în mînă ca simplu auditor, în timp ce oboiul cîntă singura melodie din întreaga lucrare ?" [2]. Cu asemenea aprecieri nereverențioase a fost întîmpinat cu douăzeci de ani în urmă și primul concert creat de Brahms la prima lui audiție din aceeași sală Gewandhaus a orașului Leipzig. Dar față de recunoașterea tîrzie pe care muzica lui a avut-o, noul concert al viorii cucerește imediat ovații și laude care depășesc oricare dintre succesele ascensiunii lui Brahms. „Concertul este fructul celor mai noi și — după părerea noastră — celor mai fericite experiențe ale compozitorului — relatează Dörffel în „Leipziger Nachrichten". „O tratare cu totul neobișnuită a instrumentului și un nou suflu al orchestrei ne face să dorim cu nerăbdare studiul partiturii. Am fost rareori prinși în asemenea măsură de geniul compozitorului — declară cronicarul, printre elogii. [3]

În aceeași lună ianuarie 1879, cuplul Brahms—Joachim prezintă *Concertul* la Budapesta și Viena, iar în următoarele luni ale anului, Joachim îl face cunoscut în numeroase mari centre muzicale ale Europei, sub alte baghete dirijorale. Între 14 și 24 septembrie 1879, muzica lui răsună pentru prima dată și în țara noastră, în interpretarea lui Joachim și a compozitorului (cîntînd la pian reducția părții orchestrale). Evenimentul — asupra căruia vom reveni în capitolul „Brahms și România" — a avut loc în cadrul unui turneu de concerte făcut de cei doi muzicieni în principalele orașe ale Transilvaniei. Cîteva decenii mai tîrziu, printre numele marilor propagatori ai acestui concert — ca Eugène Ysaye sau Fritz Kreisler — se va înscrie numele lui George Enescu, a cărui interpretare va trasa o recunoscută tradiție — asemenea celei a lui Joachim — în concepția realizării lui [4].

Din vara anului 1879, an care îl poartă pe Brahms pe meleagurile patriei noastre, datează și creația unei lucrări camerale a literaturii viorii, *Sonata în sol major* care deschide trilogia valoroaselor sonate pentru vioară și pian. Deși scrisă la 14 ani după ultima sa realizare în acest gen — *Sonata pentru violoncel și pian în mi minor* — cele

---

[1] Rostand Claude. *Op. citat*, vol. I, p. 14.

[2] Rostand, Claude. *Op. citat*, vol. II, p. 226.

[3] May, Florence, *Op. citat*, vol. II, p. 197.

[4] Subiectul este tratat în capitolul IX „Brahms și România".

două lucrări au ca trăsătură comună faptul că amîndouă pornesc și se mențin în aceeași sferă de simțăminte nostalgice. Dar în timp ce în *Sonata în mi minor* domină farmecul epic, *Sonata în sol major* este o pagină de intens lirism, învăluită de la un capăt la altul de interiorizată tristețe. Acest constant sentiment determină și de data aceasta o specifică construcție arhitecturală. Dacă în muzica *Sonatei pentru violoncel și pian,* dominată de cantabilitate și spirit pastoral, fusese evitată partea lentă, în noua sonată sentimentul nostalgiei determină evitarea scherzo-ului.

Denumirea „Regen-Sonate", sub care lucrarea este în general cunoscută, se datorește legăturii muzicale directe cu unul dintre liedurile compuse între anii 1871—1873 — anume cu cel de al treilea din grupul *op. 59,* intitulat *Regenlied* (Cîntecul ploii) și primul dintre liedurile inspirate de versurile poetului nordic Claus Groth, originar din ținutul Holstein ca și familia Brahms.
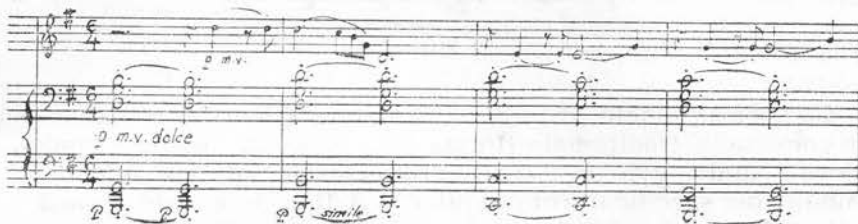
Muzica liedului, în tonalitatea *fa diez* minor, în mișcarea Andante con moto tranquillo este pregătită de o introducere de patru măsuri, în care se impune formula ritmică inițială (cu implicații la începutul conturului melodic al cîntecului și cu rol generator în muzica sonatei)

Exemplul nr. 138 — *Regenlied*

Brahms, asemenea lui Schubert (și așa cum vor face peste cîteva decenii Gustav Mahler sau Richard Strauss), reia melodia liedului său, valorificînd-o într-o lucrare de amploare, în momentul în care starea sa sufletească are corespondență cu versurile lui inspiratoare. Fără să fi rămas vreo anumită consemnare despre legătura dintre cele două creații, muzica *Sonatei în sol major* vădește în întreaga ei concepție și desfășurare contingență cu sensurile nostalgice ale versurilor lui Groth. Și nu numai melodia liedului (anunțată de tema principală a primei ei părți și citată integral în Final) a dezvăluit legătura dintre fondul emoțional al celor două lucrări compuse de Brahms în deceniul

al şaptelea al secolului trecut, dar şi prezenţa unei plasticităţi ritmice, realizată prin jocul ostinat de optimi din acompaniament, evocînd monotonia picăturilor de ploaie atestă această legătură. Prezent permanent în lied (exemplul 138), cursul valorilor mici este menţinut — cu variate mijloace de îmbogăţire — în prima parte a sonatei şi reluat (în valori de şaisprezecimi) pe întreaga desfăşurare a ultimei părţi (ex. 141 şi 142.) Ceea ce se impune în întreaga lucrare (ca şi în Adagio) este formula ritmică introductivă a liedului (ex. 138) care impulsionează tema iniţială a sonatei :
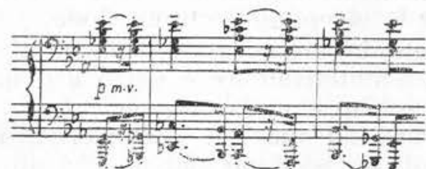
Exemplul nr. 139 — *Vivace ma non troppo*



insinuîndu-se în puntea spre tema a doua (măs. 29—35), în prelucrările motivice din secţiunea dezvoltătoare şi a reprizei, în Coda.
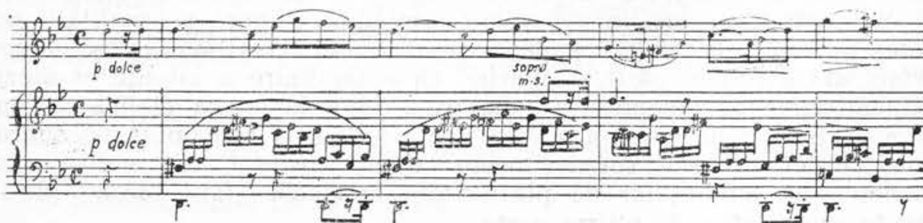
Mai învăluită în suprema frumuseţe melodică a temei din Adagio, formula ritmică generatoare domină întreaga secţiune mediană a mişcării lente, marcînd rezonanţele grave ale unui marş funebru.

Exemplul nr. 140 — *Piu Andante*
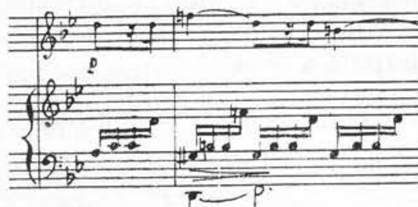


În ultima parte (Allegro molto moderato) în care melodia liedului este integral citată (de data aceasta în *sol* minor), motivul ritmic

Exemplul nr. 141. *Allegro molto moderato*



inițial rămîne caracteristic diferitelor prelucrări melodice, armonice, dinamice și agogice ce au loc în evoluția muzicii. El capătă pregnanță în a doua frază a temei principale, jucînd sub acest aspect rol de punte spre secțiuni muzicale noi :

E x e m p l u l nr. 142



Ca formă, sonata prezintă o structură tripartită, pe succesiunea unor construcții tradiționale (formă de sonată, de lied, de rondo). Dar în fiecare dintre cele trei tipuri arhitecturale intervin modificări determinate de specificul conținutului. Astfel, forma de sonată (din prima parte) are și trăsături caracteristice formei de lied, datorită predominanței temei principale (concepută complex : a-a_1-a_v) și a lipsei de conflict dintre aceasta și următoarele idei muzicale tratate cu totul secundar. Reluarea materialului expozitiv în secțiunea reprizei, deși respectă principiul sintezei unitonale tradiționale, nu are rolul de a rezolva un conflict afirmat anterior (conflict ce nu se impusese în expoziție, ci doar în unele momente de dramatizare a ideilor din desfășurarea dezvoltării), ci de ecou al simțămintelor nostalgice, intens lirice, din prima secțiune a formei. Se simt în acest ecou muzical (repriza) unele intensificări ale melancoliei, sentiment ce culminează în nuanțele stinse de la începutul secțiunii Coda.

Aceeași suplețe în organizarea construcției muzicale se remarcă și în concepția sintetizatoare a părții a doua, în care forma de lied împrumută în concluzia ei (secțiunea a treia) elemente specifice formei de sonată. Părăsind simetria caracteristică formei *(A-B-A)*, Brahms readuce în ultima secțiune ambele idei afirmate anterior *(A și B)*, contopindu-le în Coda într-o genială sinteză a expresivității lor.

În Final, forma de rondo urmează schema *A-B-A-C-A-Coda*, prezentînd o specifică rezolvare a unității ciclice. Prima coeziune este realizată între debutul primei părți a sonatei și secțiunea „refren" a părții a treia, compusă din două idei muzicale : prima (tema refren) este *citarea integrală a temei liedului lui Brahms (Regenlied* — ex. 138) transpusă în *sol minor* (omonima minoră a tonalității sonatei — ex. 141), avînd același impuls melodico-ritmic ca și tema principală a primei părți și apărînd ca o împlinire a intențiilor muzicale afirmate la începutul sonatei (ex. 139). Legătura ciclică se impune și în a doua frază a acestei teme (ex. 142) concepută pe suprapunerea leit-ritmului sonatei peste cursul ostinat de valori mici caracteristic tendințelor de plasticizare muzicală (sugerarea ploii), atît în prima, cît și în ultima parte.

Legătura ciclică este realizată şi mai direct între Final şi partea a doua prin reluarea temei principale din Adagio, în secţiunea celui de al doilea cuplet. La început parţială, pe o frîntură a ei, apoi pe desfăşurarea integrală (în ambele apariţii păstrîndu-se culoarea tonală iniţială — *mi bemol* major), translaţia temei meditative a părţii lente se adaugă la coeziunea ciclică ritmică (generată de formula celor trei „*re*" care deschid prima şi ultima parte, sau de suflul ritmic acompaniator, evocînd constant monotonia ploii în mişcările extreme ale lucrării). Ambele modalităţi de ciclicitate imprimă ansamblului sonor unitate emoţională într-o formă echilibrată şi logică ce nu părăseşte principiile construcţiei clasice, ci le modelează după forţa unui sentiment dominant al gîndului muzical, cel al meditaţiei nostalgice. Integrarea unui scherzo în ambianţa meditativă inspirată de poezia lui Claus Groth ar fi fost formală şi neconvingătoare.

Revenind la ideea pe care am subliniat-o anterior, cea a unui fond spiritual plămădit în primii douăzeci de ani trăiţi de compozitor la Hamburg, cu implicaţii constante în evoluţia sa ulterioară — *Sonata în sol major*, compusă la douăzeci şi şase de ani după părăsirea oraşului natal, ilustrează atît latura unei dispoziţii intelectuale afirmate din perioada formaţiei hamburgheze (legătura cu poezia, cu poeţii nordici), cît şi înrădăcinarea unui sentiment de permanent dor după meleagurile natale, acele ţinuturi întunecate de ceaţă şi ploi, aşa cum le evocă poezia şi muzica celor doi artişti nordici.

Într-o ilustră interpretare — cea a lui Brahms şi Joseph Hellmesberger — prima sonată a trilogiei pentru vioară şi pian va răsuna pentru întîia dată la Viena, în seara de 2 noiembrie 1879. Dar pînă la acest nou eveniment al vieţii muzicale vieneze, ultima vacanţă petrecută de Brahms la Pörtschach este ambianţa unor realizări pentru pian de variat conţinut, finalitate şi amploare : două rapsodii, trei studii şi începuturile unui nou concert.

Prin dedicaţie, primele două rapsodii compuse de Brahms [1] apar ca manifestare a sentimentelor purtate Elisabethei von Herzogenberg, muziciana pe care compozitorul o revăzuse la Leipzig la fiecare dintre ultimele prime audiţii ale lucrărilor sale orchestrale : *Simfonia I, Simfonia a II-a, Concertul pentru vioară.* Prin conţinut şi stil, cuplul rapsodiilor *op. 79* amintesc concepţia baladelor compuse cu două decenii şi jumătate în urmă *(Baladele, op. 10)*. „În ambele piese, remarcă Billroth într-o scrisoare de la începutul verii 1879, se află mai mult din tumultul tînărului Johannes, decît din concepţia ultimelor opere ale creatorului în plină maturitate" [2]. Într-adevăr, patosul şi caracterul simfonic al scriiturii pianistice trezesc amintirea portretizării făcute de Schumann în celebrul său articol din anul 1853. În special, prima rapsodie (Agitato, *si minor)* reînvie lirismul şi vehemenţa — „graţiile şi eroii" — care au plămădit muzica primelor sonate. Ceea ce aduce în plus pana maestrului vîrstnic este de găsit în construcţia sudată a întregului. Pe o formă tripartită de scherzo *(A-B-A)*, Brahms ţese un

[1] Brahms a compus trei *Rapsodii pentru pian*, primele două în *op. 79*, a treia în *op. 119*.

[2] Niemann, Walter. *Op. citat*, p. 194.

conflict de formă de sonată, într-o impresionantă închegare. Factorii constitutivi ai muzicii, desfăşuraţi în dezbatere contrarie, apar subordonaţi unei prefaceri unitare devenite tipică pentru stilul său de maturitate. În prima secţiune domină tema principală, agitată şi aspră:

Exemplul nr. 143



Forţa expresiei ei înăbuşe cu violenţă afirmarea temei a doua, înfiripată timid şi rugător (măs. 30). În secţiunea mediană, prelucrări dezvoltătoare conduc la o subsecţiune centrală în care rolul principal îl cucereşte tema secundară (fragmentul Meno agitato, molto dolce, espressivo), împlinită melodic şi transfigurată emoţional. Ceea ce fusese îngînat tînguitor se transformă acum într-un lied de schubertiană puritate. Reluarea secţiunii iniţiale, cu estomparea muzicii pe conturul noului aspect al temei a doua, încheie cu intensă expresivitate imaginea epic-idilică (Coda).

Concepţia de unitate tematică este caracteristică şi pentru a doua rapsodie (Molto passionato, *sol* minor), dar de data aceasta muzica se desfăşoară pe omogenitate de expresie. Tensiunea dramatică domină fără să facă loc poetizărilor pastorale. Pe forma de scherzo, eroicul (secţiunea *A*) alternează cu fantasticul *(B)* într-o tumultuoasă încleştare dinamică. Ingeniozitatea melodico-ritmică şi cursivitatea modulatorie a armoniei îmbogăţesc şi colorează pasionat stilul acestei miniaturale balade eroice a fanteziei lui Brahms.

Într-o scrisoare din 4 februarie 1880, imediat după primirea şi studierea cuplului de rapsodii dedicat ei, pianista Elisabeth von Herzogenberg elogiază impresionant „sălbatica" lor frumuseţe şi sugerează doar schimbarea titlurilor lor. Se dovedeşte şi de data aceasta competenţa cu care ea răspundea solicitării de a-şi spune părerea, concepţia acestor miniaturi intitulate simplu *Rapsodii* neavînd nici una din trăsăturile rapsodice ale genului cultivat de romantici şi cu deosebire nici una din intenţiile de strălucire care erau caracteristice rapsodiilor lui Liszt, construite pe succesiunea unor melodii de largă circulaţie, desprinse din manifestările folclorice orăşeneşti. Forma — de o remarcabilă limpezime şi logică arhitecturală — şi mai ales substanţa lor cu specifică tensiune epică le-ar fi dat dreptul de a figura printre cele mai reprezentative pagini de scherzo-uri ale literaturii pentru pian. Brahms nu a revenit asupra titlului dat iniţial şi nici nu a justificat denumirea fixată printr-o probabilă asociere cu accepţiunea antică a noţiunii, ceea ce interpretăm a fi stat la baza opţiunii sale.

Cu *Rapsodiile, op. 79* se întregeşte micul grup al lucrărilor pentru pian compuse de Brahms la mijloc de drum creator. Sînt piese mult despărţite în timp de primele ca şi de ultimele asemenea creaţii. Pentru că vor mai trece 12 ani pînă cînd va apare şi ultimul val (val

al „monologurilor" — *op. 116, 117, 118, 119)* care va încununa şirul bijuteriilor muzicale adresate de compozitor pianului şi pianiştilor.

Fără număr de opus şi în afara realizărilor de proprie inspiraţie, cele 3 *Studii după Bach,* compuse de Brahms în aceeaşi perioadă, se adresează lucrului la pian, acelei munci de răzbatere prin dificultăţile puse de literatura lui. Îndreptarea compozitorului către un gen pe care romanticii l-au investit cu atribute de expresivitate nu este o noutate în rîndul preocupărilor sale. Editura Bartholf Senff îi publicase cu zece ani în urmă studiile după Chopin [1] şi Weber [2], amîndouă datînd — după părerea primilor comentatori ai vieţii şi creaţiei lui Brahms — din perioada uceniciei la profesorul Marxsen. Cu aceste două precedente (la care ar mai putea fi adăugate — la altă scară a amploarei şi a contribuţiei artistice — şi *Variaţiile pe o temă de Paganini),* studiile pe subiecte din Bach apar ca o relaxare printre marile compoziţii de la Pörtschach. Primele două studii, întitulate *Presto — după Bach* sînt două versiuni de exerciţii inspirate din *Sonata în sol minor pentru vioară solo,* în timp ce al treilea este o transpunere pentru mîna stîngă a Ciacconei din *Partita în re minor.*

Dar printre miniaturi şi studii, ca joc al fanteziei şi joc al agilităţii, pianul, instrumentul îndelungilor confesiuni, trezeşte compozitorului dorinţa arzătoare de a crea o nouă operă de proporţii simfonice. „Pe aici, înfloresc pretutindeni atîtea melodii încît trebuie să te strecori cu atenţie ca să nu le striveşti". Şi Brahms le culege, le fixează cu duioşie la pian şi pe note, fără grabă şi fără să-şi anunţe nimănui intenţia. Doi ani mai tîrziu, buchetul lor se va transforma într-un monumental concert pentru pian şi orchestră, *Concertul în si bemol major (op. 83).*

Frumosul nepieritor

În perioada care desparte primele schiţe ale celui de-al doilea concert pentru pian şi prima lui audiţie din 9 noiembrie 1881, biografia lui Brahms este presărată cu numeroase călătorii şi turnee de concerte, cu noi sărbătoriri ale ultimelor sale realizări. La Krefeld (ianuarie 1880) dirijează *Simfonia în re major,* două dintre creaţiile vocal-simfonice *(Rapsodia, op.* 53 şi *Triumphenlied)* şi interpretează în primă audiţie *Rapsodiile pentru pian, op. 79.* Din acest popas datează prietenia cu Rudolf von der Leyen, autorul volumului *Johannes Brahms als Mensch*

---

[1] *Studiul pentru pian nr. 1* — realizat pe *Studiul în fa minor (op. 25, nr. 2)* de Chopin. Brahms îi menţine basul şi tonalitatea, dar îi modifică scriitura mîinii drepte şi mişcarea.
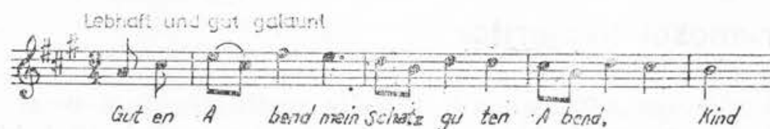
[2] *Studiul pentru pian nr.* 2 — realizat pe rondoul final „Perpetuum mobile" din *Sonata, op. 24* de Carl Maria von Weber — consta în transpunerea melodiei la vocea din bas (şi invers), exerciţiu ce este citat de Marxsen printre amintirile despre Brahms.

und Freund (Johannes Brahms ca om şi prieten) ce va apare opt ani după moartea compozitorului (în 1905). La Bonn, participă la inaugurarea statuii lui Schumann din cimitirul oraşului — prilej de comemorare muzicală de deosebită amploare (30 aprilie — 3 mai). Sub bagheta lui Brahms şi a lui Joachim sînt oficiate lucrări ale marelui romantic, cărora li se alătură, nu de mult creatul *Concert pentru vioară* ce răsună în interpretarea celor doi artişti ca un pios omagiu.

Urmează prima vacanţă petrecută la Ischl-Bad, celebră staţiune balneară a Austriei şi loc de întîlnire al protipendadei vieneze. „Trebuie să aduc mari laude acestei staţiuni, scria Brahms lui Billroth, şi deşi sînt ameninţat de un singur lucru (faptul că jumătate din Viena este aici), pot fi destul de liniştit".[1] Într-adevăr, ambianţa de lux nu-i frînează nici inspiraţia, nici elanul creator. De la Ischl, unde va mai reveni în vara anului 1882 şi unde va petrece ultimele vacanţe ale vieţii (1889—1896), compozitorul aduce de fiecare dată noi şi inestimabile mărturii de dăruire creatoare. Primele roade sînt trei valoroase grupuri de lieduri — *op. 84, 85* şi *86* — suită în care compozitorul include şi unele pagini anterior create.

Primul mănunchi de cinci lieduri — concepute pentru una sau două voci şi pian — este inspirat de textele unor cîntece populare cu circulaţie în regiunea Rhinului de jos. Pe versificaţia făcută de Hans Schmidt, muzica primelor trei miniaturi se desfăşoară pe dialogul dintre o mamă şi fiică, într-o tipic populară spontaneitate. Liedul nr. 4, intitulat *Vergebliches Ständchen* (Zadarnica serenadă) — de data aceasta un dialog între doi îndrăgostiţi — a devenit unul dintre cele mai celebre lieduri brahmsiene. Textul popular este transpus în muzică cu fineţe şi prospeţime, pe un contur melodic secvenţat şăgalnic, în tonalitatea *la* major şi mişcare vioaie (Lebhaft).

Exemplul nr. 144
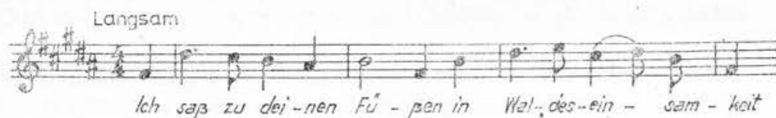


Ultimul lied, intitulat *Spannung* (Încordare) se îngemănează cu cel precedent prin text („Guten Abend, mein tausiger Schatz!"). Ceea ce îl deosebeşte de toate celelalte cîntece ale grupului este scriitura concepută pentru două voci, excluzînd alternativa indicată în titlu.

În grupul de cîntece *op. 85*, Brahms reia poezia lui Heine, pe care creează primele două lieduri: *Sommerabend* (Seară de vară) şi *Mondenschein* (Clar de lună), amîndouă în mişcare lentă, tonalitate *si bemol* major şi metru 4/4. Din nou o alăturare de creaţii îngemănate ca şi în ciclul anterior şi asemenea numeroaselor perechi de lucrări din lista opusurilor brahmsiene. Următoarele două lieduri sînt inspirate de poeme preluate din lirica populară sîrbă şi boemiană, în versificaţia lui Siegfried Kapper (nr. 3: *Mädchenlied* — Cîntecul ti-

[1] Niemann, Walter. *Op. citat*, p. 107.
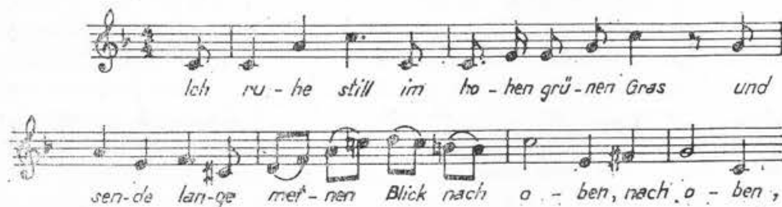
nerei fete; nr. 4: *Ade* — Adio). În ultimele două lieduri, Brahms cîntă din nou natura şi frumuseţile ei: *Frühlingslied* (Cîntecul primăverii), pe versurile poetului Emmanuel Geibel, un nordic de origine, ca şi Brahms, şi *In Waldeseinsamkeit* (În singurătatea pădurii), după un poem de Carl Lemcke. O nuanţă de confesiune străbate în muzica nostalgică a ultimului lied, a cărui melodie pendulează între structura majoră şi cea minoră (*sol* major—*sol* minor), ilustrînd contrastul dintre amintire şi singurătatea prezentului.

E x e m p l u l nr. 145



După „singurătatea pădurii", „singurătatea cîmpiei" („Feldeinsamkeit"). Este al doilea lied din rîndul celor şase ce alcătuiesc grupul *op. 86* şi unul dintre cele mai de preţ din întreaga literatură romantică. Refugiul în liniştea naturii este subiectul care l-a atras cel mai des pe Brahms, creatorul de lieduri. Dar el s-a regăsit doar în acea poezie romantică în care singurătatea nemărginitelor întinsuri nu era „însingurare", fond poetic căruia i-a alăturat gîndul său muzical şi i-a fixat, prin profunzimea lui, o proprie vibraţie. Poemul lui Hermann Allmers, asemenea altor numeroase poeme, s-a făcut cunoscut şi continuă să trăiască doar datorită geniului lui Brahms, imaginea sugerată de versuri căpătînd noi contururi şi noi dimensiuni artistice în asociaţie cu muzica sa. Din căile de comunicare a sentimentului trăit în singurătatea cîmpiei, căi ce converg cu rară măiestrie pentru a-i evoca plinătatea, se detaşează melodia ce tinde spre înălţare, insistînd pe ambitus de octavă, cu progresivă amplificare a consistenţei ei:

E x e m p l u l nr. 146
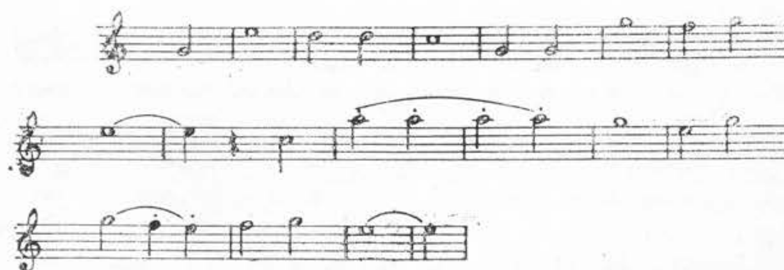


Cu excepţia lui Gottfried Keller şi a lui Theodor Storm, poeţi ale căror versuri au inspirat primul şi al patrulea lied (*Therese* şi *Über die Heide*) numele celor ce semnează celelalte poeme ale grupului *op. 86* s-au înscris trecător în istoria poeziei romantice: Max Kalbeck, biograful lui Brahms (liedul nr. 3: *Nachtwandler* — Somnambulul), Felix Schumann, cel mai mic dintre copiii soţilor Schumann (liedul nr. 5: *Versunken* — Cufundat) şi Max von Schenkendorf

(liedul nr. 6: *Todessehen* — Dorința de a muri). Intenția unor trăsături stilistice schumanniene nu pare a fi fost străină lui Brahms în creația liedului inspirat de Felix Schumann, iar tonul deosebit de grav pe care concepe muzica ultimului cîntec se impune ca element nou în creația sa miniatural-vocală, preludiind — filosofic și stilistic — specificul ultimelor patru lieduri *(4 Cîntece grave, op. 121)* care-i vor încheia întreaga listă de opusuri.

Din aceeași vară a anului 1880, petrecută de compozitor la Ischl, datează și creația a două lucrări îngemănate ca gen, ce figurează cu totul izolat în ansamblul creației sale, cel al uverturii simfonice.
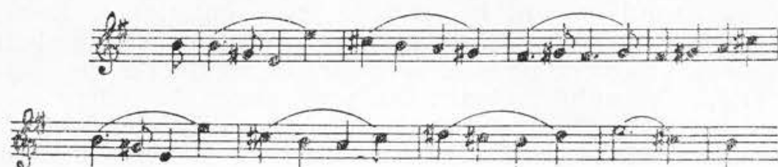
Uvertura „Academica" (op. 80) este răspunsul muzical dat de Brahms Universității de filosofie din Breslau care-i acordase cu un an înainte (martie 1879) titlul de *doctor honoris causa*. Fără a fi programatică — așa cum o anunță titlul — și fără a fi nici „academică" în accepțiunea peiorativă a cuvîntului, muzica acestei lucrări ocazionale respiră entuziasm și duioșie. Entuziasm, pentru universul tineretului căruia se adresează, și duioșie, pentru privirea pe care o aruncă asupra amintirilor de la Göttingen, cetatea universitară în care compozitorul tînăr vibrase la frumusețea cîntecelor studențești ce răsunau pretutindeni. Bogatul material tematic al uverturii se desfășoară cvasi-rapsodic, primele idei muzicale revenind și împletindu-se cu noile teme, pregătind un impunător și emoționant final. Astfel concepută, forma nu are nimic comun cu schema tiparului tripartit clasic al uverturii. Ceea ce se poate remarca în arhitectura ei este o clară succesiune de patru episoade, fiecare avînd o variată dispoziție a materialului muzical. În primul episod (Allegro, *do* minor) domină o temă de marș, temă ce se îmbină cu idei secundare *(a—b—a—c—d—a—e)*, conducînd la citarea cîntecului studențesc *Wir hatten gebaut ein stattliches Haus* (Am construit un falnic lăcaș):

Exemplul nr. 147



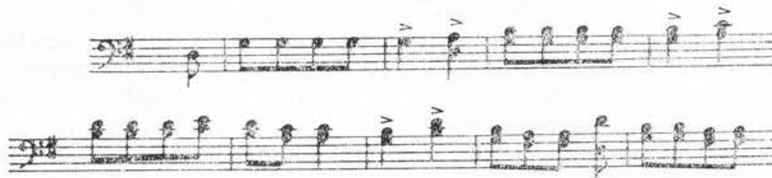
Episodul al doilea (L'Istesso tempo, un poco maestoso) aduce o melodie în *do* major *(f)*, derivată din tema inițială *(a)*, care alternează cu melodia a doua *(b)* și se încheie din nou prin citarea unui cîntec desprins din repertoriul studențesc *(Landesvater* — Patria — pe textul *Ich sing' das Lied der Lieder* — Înalț cîntecul cîntecelor):

Exemplul nr. 148



Al treilea episod (Animato) debutează direct printr-o melodie de veche tradiție universitară *(Das Fuchslied* — Cîntecul „bobocilor") :

Exemplul nr. 149



Amplu dezvoltată, noua melodie se împletește cu tema din primele episoade (în ordine : *c,e,b,a,f*) la care se adaugă melodia din *Landesvater* (ex. 148), conducînd pe o larg desfășurată punte la strălucitorul final (episodul patru), construit în întregime pe melodia de internațională celebritate *Gaudeamus Igitur* (Maestoso, *do* major).

Se poate remarca prezența a patru cîntece de largă circulație din viața universitară germană, cîntece pregătite de alte șase melodii create de compozitor în spiritul lor (vesel sau solemn). O muzică a tinereții și a elanului, care oferă unul din puținele exemple de creație constant luminoasă, concepută — pe cea mai mare întindere a ei — în colorit tonal minor.

Cea de a doua uvertură, *Uvertura tragică (op. 81), re minor,* poate fi urmărită pe forma fixată de tradiția italiană (repede-lent-repede), dar cu evidentă adaptare a ei la principiile conflictuale caracteristice formei de sonată. Comentatorii i-au atribuit diferite surse de insiprație, fără să se fi putut sprijini însă pe argumente certe. Max Kalbeck, primul dintre biografii lui Brahms, consideră că este o pagină desprinsă din muzica scrisă pentru capodopera lui Goethe *(Faust),* comandată compozitorului de Franz Dingelstädt, pe atunci director la Burgtheater din Viena. Sursa sugerată de Kalbeck nu a fost confirmată prin nici o aluzie din corespondența sau notițele compozitorului, singurul său îndreptar programatic fiind doar în titlu. Dar planul tragic pe care acesta îl anunță nu atinge proporția și profunzimea unor pagini ale creației anterioare, dintre care cele ale perioadei „wertheriene" — începînd cu prima parte a *Concertului în re minor* — îi ilustrează cu deosebire intensitatea. Muzica noii creații, spre deosebire de cea a primei uverturi, este intens simfonizată, dar substanța din care e plămădită pare a fi fost culeasă din universul învolburărilor epice (ase-

menea celor care au inspirat *Baladele, op. 10*) și nu din zbuciumul sufletesc al eroului lui Goethe pe care compozitorul l-ar fi putut ilustra muzical cu geniul dovedit în creațiile sale anterioare. Remarcabilă rămîne bogăția melodică, înfruntarea ideilor muzicale și împletirea lor, ca și sinteza arhitecturală sau orchestrația menținută pe principiile expresivității desenului melodic. Din acest punct de vedere — al aparatului sonor — poate fi surprinsă o deosebire între formația orchestrală a celor două uverturi, caracterul festiv al primei solicitînd o mai mare amploare sonoră în compartimentul suflătorilor și al percuției.

Noua muzică brahmsiană a fost ascultată pentru prima dată la Viena (*Uvertura tragică* — 26 decembrie 1880) și Breslau (*Uvertura academica* — 4 ianuarie 1881).

După vacanța de la Ischl, a creației și a primei audiții a celor două uverturi, viața lui Brahms continuă să se desfășoare în turnee de concerte și recitaluri prin orașele Germaniei (Leipzig, Münster, Krefeld), ale Olandei (Haarlem, La Haye, Amsterdam) și Ungariei (Budapesta — 13 februarie 1881). Odată cu venirea primăverii, compozitorul pornește în a doua sa călătorie în Italia, din nou în tovărășia doctorului Billroth. Din popasurile prin marile orașe, de la Veneția la Palermo, din încîntarea pe care i-o oferă întinsurile mării și ale cerului italian, Brahms își împrospătează fantezia și schițează în continuare idei pentru *Concertul pentru pian și orchestră*, început în vara anului 1879 la Pörtschach. Reîntors în Austria și stabilit pentru lunile verii în localitatea Pressbaum din imediata vecinătate a Vienei, compozitorul dă formă definitivă muzicii lui, o muzică în care transpare — ca și în *Concertul pentru vioară* — intensități ale sentimentelor de curînd trăite. Luminozitatea peisajului italian imprimă de fiecare dată artistului desprins din cețurile nordului, vibrații noi, vibrații cu rezonanțe imediate în muzica pe care o creează.

Concertul în si bemol major pentru pian și orchestră (op. 83) continuă principiile afirmate de Brahms în creațiile concertante anterioare, dar față de acestea, muzica lui aduce o mai mare apropiere de genul simfoniei, prin desfășurarea ei de-a lungul a patru mișcări: Allegro non troppo, Allegro appassionato, Andante, Allegretto grazioso. O arhitectură în care părțile mediane — un Scherzo și un Andante — dau ansamblului contrastul interior specific ciclului simfonic. Amploarea în care se desfășoară muzica fiecăreia dintre cele patru părți (și cu deosebire cea a părții inițiale), alăturată concepției de subordonare a stilului concertant, contribuie la o realizare de pură gîndire simfonică, întărind linia constant ascendentă a afirmării unui nou prototip de concert în istoria compoziției.

În prima parte, ideile formei de sonată sînt prezentate într-o dublă expoziție, reluarea materialului primar apărînd ca o variantă amplificatoare a expresiei. Ca o particularitate pe care Brahms o instaurase în muzica primelor sale concerte — cea de solicitare a instrumentului solo în măsura necesităților de comunicare a conținutului — tema principală este cîntată de corn, instrument cu atribute timbrale ce răspund imaginii muzicale pe care compozitorul dorește să o fixeze ca portal al muzicii sale. Este îndepărtata chemare a na-

ţurii, cu suflul ei larg, generos, consolator. Pianul intercalează în linia melodică sublinieri arpegiate, pe care le poartă în registrul lui înalt, dar rolul lui secundar în expunerea temei principale atestă cu evidenţă detaşarea compozitorului de modernitatea concepţiei concertante. Se poate remarca totodată şi detaşarea de modelele tradiţiei, modele în care revenea orchestrei rolul de a prezenta materialul expozitiv. Pe această corespondenţă dintre fond şi exprimare, orchestra şi pianul cedează deci locul glasului de corn pentru a expune primele fraze ale temei principale (în alternanţă cu armoniile pianului),
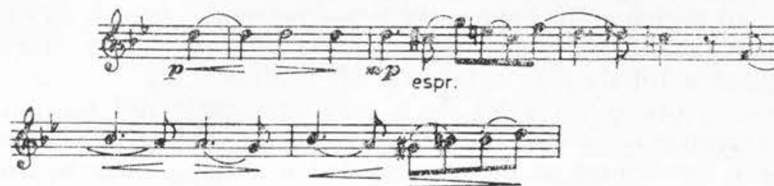
Exemplul nr. 150

idee continuată de melodismul nostalgic intonat de flaut, oboi, clarinet:

Exemplul nr. 151

Este o temă de largă cuprindere, aspectul obiectiv (a) avînd ecouri în aspectul subiectiv (b). Decisa intervenţie a pianului solo ce îi urmează se încadrează în aceeaşi tendinţă de afirmare a subiectului, ca sentiment de interioară forţă, manifestată cu dimensiuni beethoveniene. Strălucitorul episod pianistic readuce tema principală (tutti orchestral), cu continuitate în linia melodică a temei secundare (violine prime şi secunde)

Exemplul nr. 152



şi în viguroasa idee conclusivă, derivată din motivele constitutive ale temei principale:

Exemplul nr. 153



Pe acest material muzical (restrîns faţă de obişnuita bogăţie melodică din debuturile creaţiilor brahmsiene) este construită o a doua expoziţie, cu dimensiuni amplificate şi noi ipostaze sonore. În aceeaşi concepţie amplificatoare şi variaţională se încadrează şi procesul dezvoltător, sprijinit în exclusivitate pe ideile dublu expuse. Dar gradaţiile de la prima chemare a cornului pînă la intensificările emoţionale din secţiunea centrală a formei de sonată este impresionantă. Intrarea în tonalitatea de bază şi în atmosfera de linişte pe care o vesteşte din nou cornul (repriza), ca şi vibraţia finală a temei principale (coda), realizează concluzia unui discurs muzical de deosebită expresivitate şi grandoare sonoră.

Muzica părţii a doua (Allegro appassionato în *re* minor) readuce suflul de baladă nordică a climatului simfonic brahmsian de neconfundat. Povestirea muzicală o începe, energic şi încordat, pianul (tema întîi, în fortissimo). Contrastul creat de cea de-a doua temă, legănată arhaic pe trepte alăturate de viori şi viole (piano, cu indicaţia „tranquillo e dolce") implică un evident element al formei de sonată în concepţia formei de scherzo. Ca şi în prima parte, ideile muzicale sînt reexpuse şi dezbătute dezvoltător în creştere dinamică, cu punct culminant (fortissimo orchestral) învecinat direct cu muzica secţiunii mediane (trio în *re* major) — un cadenţat dans popular cîntat simplu, în spirit haydnian, de viori. Survine şi în desfăşurarea acestui episod muzical relieful diferit colorat al unei idei secundare, dar pulsul viguros al vieţii, dansul, este imaginea pe care compozitorul reuşeşte să o alăture cu singulară măiestrie farmecului misterios de baladă, reluat în secţiunea finală a formei tripartite.

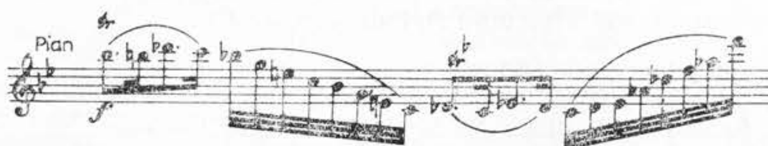
Povestitorului îi urmează poetul. Muzica părţii a treia (Andante în *si bemol* major) întruchipează vibraţia lirică a romantismului lui Brahms în deplina nobleţe a stilului ei de exteriorizare. Violoncelului îi este închinată una dintre cele mai poetice pagini ale literaturii lui şi aceasta în cadrul unei creaţii concertante pentru pian şi orchestră.

Exemplul nr. 154



Cantilena pe care o înalță grav, învăluită de armoniile țesute în grupul coardelor și de alăturarea melodică treptată a unui glas de vioară, realizează o imagine poetică de sublimă puritate, imagine ce amintește deosebita inspirație a paginii lente din *Sonata pentru pian în fa minor*. Aceasta cu atît mai mult în următorul episod încredințat pianului, care preia și împodobește esența liniei melodice cu figurații de romantică expresivitate. Brahms creează și în acest moment de reverie un puternic contrast emoțional, prin atacarea în forte a motivului inițial tematic și declanșarea unui val de neliniște

Exemplul nr. 155



pe a cărui treptată estompare se revine la tonul intens liric, încredințat unui nou relief melodic și timbral (cuplul de clarinete) într-un episod „piu adagio", cu nuanțe pianissimo și indicația „dolcissimo". Din acest moment se desprinde din nou vibranta melopee a violoncelului, care deschide și închide muzica unuia dintre cele mai realizate lieduri orchestrale.

Dacă în cele două tablouri muzicale interioare ale *Concertului* (Scherzo și Andante) climatul brahmsian se dezvăluie în ceea ce acesta prezintă mai caracteristic, în Final (Allegretto grazioso) se afirmă cu generozitate latura deosebitei inventivități melodice și arhitecturale a maestrului. Ideile muzicale, cu deosebită pregnanță melodico-ritmică, se succed în permanent raport de complementaritate în cadrul formei de rondo îmbogățite și modificate prin tratarea și dispoziția cupletelor interioare. Schematic, desfășurarea lor prezintă următoarea succesiune, structurată pe trei mari episoade :
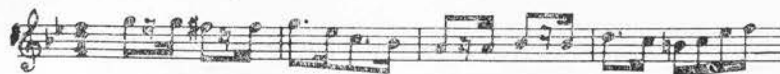
I — II — III

A - *B* - *A* - *C* - *D* - *E* - (x) - *A* - (x) - *C* - *E* - *D* - *Coda (cadență + A)* [1]

În primul episod, mobilitatea temei refren *(A)*

[1] x — episoade dezvoltătoare ale elementelor anterioare.

Exemplul nr. 156



încadrează tema a doua *(B)* cu care se înrudește prin caracter și modalitatea de exprimare sonoră (amîndouă fiind expuse de pian și preluate de orchestră). Episodul al doilea este construit pe fluența a trei idei muzicale, dintre care prima (tema *C*) aduce o ramarcabilă variație de colorit expresiv, prin patetismul inflexiunilor maghiare, intonate în compartimentul suflătorilor de lemn.

Exemplul nr. 157



Varietatea este împlinită și de succesiunea următoarelor două idei (expuse de pian) prin vioiciune melodică (tema *D*) :

Exemplul nr. 158



și prin insinuarea elementului fantastic (tema *E*),

Exemplul nr. 159



aspecte supuse unor strălucitoare comentarii și rezolvate în muzica temei reflen *(A)* intonată de oboi. În episodul final, ideile noi ale secțiunii anterioare se desfășoară într-o nouă dispoziție a succesiunii lor, tratarea lor variată culminînd cu o scurtă cadență a pianului și o sclipitoare concluzie pe tema refren.

Organica unitate a fondului expansiv ca și a realizării lui tehnice (prin derivația melodiilor secundare din motivul primar al temei principale) se impune în acest final ca trăsătură stilistică de remarcabilă artă sintetizatoare, în care se integrează și împletirea intona-

ţiilor lăutăreşti maghiare în ţesătura muzicală dominată de suflul cîntecelor şi dansurilor vieneze.

Trăsăturile de înrudire cu primul concert pentru pian, mult căutate de comentatorii creaţiei lui Brahms, rămîn prea puţin argumentate. Dimensiunea mare a primelor lor părţi, prezenţa semnalelor de corn în muzica ambelor concerte, tonalitatea *re* minor proprie primului concert şi scherzo-ul din cel de al doilea, sînt elemente ce pot fi surprinse şi în alte creaţii brahmsiene. Trăsătura care le înrudeşte îndeaproape — şi care înrudeşte toate creaţiile concertante brahmsiene — rămîne încorporarea organică a instrumentului solist în viziunea simfonică a întregului. Scriitura pianistică solicită neobişnuite resurse de tehnică instrumentală, de rezistenţă şi sensibilitate, dar aceasta nu are nici un relief de virtuozitate în sine, exterioară gîndirii simfonice, contopindu-se în unitatea sonoră care comunică, prin diferitele ei conducte, natura şi sensul ideilor. În această finalitate, componenţa orchestrei din *Concertul în si bemol major* nu mai apelează la tromboni, iar cele două trompete din ansamblul alămurilor încetează să mai fie solicitate în muzica finalului. *Primatul expresivităţii* determinant în oricare dintre manifestările artei lui Brahms, fixează modalităţi proprii de exprimare fiecăruia dintre cele două concerte pentru pian create. Dar faţă de întinderea maximă a arcului muzical al primului dintre concerte — de la latura intens tragică pînă la scînteietorul optimism final — muzica celui de-al doilea se dezvăluie de pe noi planuri de gîndire, o gîndire peste care s-a aşternut echilibrul înţelepciunii. Intensitatea vechilor sentimente, exprimate cu geniu de compozitorul tînăr în prima lucrare concertantă, se transformă acum în ecouri transmise cu seninătate şi duioşie. Ecourile naturii, ecourile basmelor, ecourile iubirii, toate aureolate de zîmbetul trecerii prin viaţă, o viaţă care nu încetează să pulseze, aşa cum afirmă muzica părţii finale. Mai puţin viguroasă faţă de spectaculoasa forţă a Rondoului din *Concertul în re minor*, muzica ce încununează *Concertul în si bemol major* aduce încîntătoare graţie şi prospeţime. Duioşia privirii în urmă poate fi surprinsă şi din dedicaţia făcută profesorului Eduard Marxsen, prin cuvintele: „Credinciosului meu prieten şi profesor". De îndrumările acestui „credincios prieten şi profesor" îl despart pe Brahms cîteva decenii trecute, decenii în care avînturile îşi găsiseră împlinirile şi risipirile lor, modelîndu-i vibraţia artistică. Pe această traiectorie marcată de trecerea anilor, cele două concerte pentru pian şi orchestră — apropiate şi particularizate în prezentul lor muzical prin principiul comun de realizare — se deosebesc în coloritul gîndirii lor: incandescent — cel al începutului de drum; solar — cel din anii apusului.

O primă audiţie la Budapesta (9 noiembrie 1881) aduce interpretării lui Brahms (şi mai ales intonaţiilor maghiare din pagina finală) îndelungi ovaţii. La Stuttgart şi Meiningen (22 şi 27 noiembrie), la Zürich, Breslau şi Viena (6, 20 şi 26 decembrie) noul concert compus şi interpretat de Brahms este evenimentul artistic ce entuziasmează publicul şi presa. O singură excepţie o oferă ambianţa muzicală de la Leipzig (1 ianuarie 1882), a cărei fluctuaţie în aprecierea creaţiei lui Brahms devine riguros alternativă (elogioasei primiri făcute *Simfoniei în do minor* i-a urmat indiferenţă faţă de *Simfonia în re major*; după

entuziasmul manifestat la prima audiţie a *Concertului pentru vioară,* din nou rezervă faţă de muzica noului concert). Dar receptivitatea sau nonreceptivitatea publicului din Leipzig nu mai afectează moralul compozitorului. Turneul său de concerte continuă la Hamburg, Berlin, Bremen, Münster, Utrecht şi Frankfurt (în lunile ianuarie şi februarie ale anului 1882), terminîndu-se în luna martie cu un eveniment iniţiat de Hans von Bülow, celebrul pianist şi dirijor, pe atunci conducător al orchestrei curţii de la Meiningen. Alăturat şcolii de la Weimar şi declarat antibrahmsian, Bülow devine admiratorul, apărătorul şi propagatorul creaţiei lui Brahms, începînd din anul 1876 — anul *Simfoniei în do minor.* „Abia după ce am cunoscut «a zecea simfonie», alias prima de Johannes Brahms, am devenit necruţător cu lucrările lui Bruch şi cu altele asemănătoare", declară muzicianul de la Meiningen. „Fantezia lui Bach pare a fi fost dominată de orgă în lucrările compuse pentru pian; a lui Beethoven — de orchestră; a lui Brahms — de amîndouă" [1]. Cei „trei B" pe care Bülow îi alătură şi care plasează numele lui Brahms pe cel mai cuprinzător dintre planuri atestă deosebita sa exaltare artistică, exaltare tradusă permanent prin acţiunile sale. Printre numeroasele exemple figurează şi programul de maximă consistenţă pe care el şi orchestra din Meiningen l-a pregătit pentru concertul din 27 noiembrie 1881 : *Uvertura tragică, Concertul pentru pian în si bemol major, Variaţiunile pe o temă de Haydn, Simfonia în do minor şi* — ca încheiere festivă — *Uvertura „Academica".* Cu acest generos program ansamblul din Meiningen a întovărăşit pe Brahms în turneul făcut prin marile centre ale Germaniei, iar pentru a face o demonstraţie de valoare a *Concertului pentru pian în si bemol major* celor ce i-au contestat-o, Bülow organizează aceeaşi „seară Brahms" la Leipzig, în cadrul căreia *îi cîntă şi îi dirijează* de la pian înălţătoarea muzică. Este evenimentul care încununează şirul de călătorii, concerte şi recitaluri din stagiunea 1881—1882, după care Brahms se îndreaptă pentru un scurt popas de odihnă la Hamburg. Era în luna aprilie, şi pentru tradiţionalul concert religios din săptămîna ce precede sărbătoarea Paştelui fusese programată muzica *Requiemului German.* Brahms dirijează cu emoţie orchestra filarmonică şi corul „Societăţii Bach" din oraşul său natal şi se desparte de meleagurile lui cu aceeaşi veche amărăciune.

Cu *Requiemul German* se înrudeşte îndeaproape o nouă lucrare vocal-simfonică brahmsiană — *Cantata „Nänie" (op. 82),* creată în cursul primei vacanţe petrecute la Pressbaum, localitatea în care Brahms desăvîrşise cel de-al doilea concert pentru pian. Moartea pictorului Anselm Feuerbach, de a cărui pietenie compozitorul s-a bucurat în prelungitele popasuri de la Lichtenthal, i-a îndreptat gîndirea şi pana către o nouă realizare funebră. Pe ideea schiţată la începutul anului 1880, Brahms creează muzica acestei lucrări în vara anului 1881, pe care o dirijează de pe manuscris la Zürich, în concertul din 6 decembrie (în care are loc şi prima audiţie din Elveţia a *Concertului pentru pian în si bemol major).*

---

[1] May, Florence. *Op. citat,* vol. II, p. 187.

O duioasă intenţie consolatoare stă la baza acestei lucrări — asemenea celei ce a declanşat muzica *Requiemului* — intenţie ce se întrevede şi în dedicaţia făcută pianistei Henriette Feuerbach, mama artistului. Dar alături de manifestarea gestului consolator, creaţia *Cantatei „Nänie"* mai reprezintă şi un omagiu adus artei lui Feuerbach, artă dominată de subiecte desprinse din legende. Îndreptarea către farmecul epic a fost trăsătura spirituală care a apropiat cel mai mult personaităţile celor doi artişti, slujind fiecare o altă Muză. Pe această trăsătură caracteristică se sprijină interpretarea pe care o dăm faptului că Brahms nu s-a mai adresat de data aceasta textelor religioase ce i-au inspirat majoritatea compoziţiilor vocal-simfonice, de la *Begräbnisgesang, op. 13*, pînă la nu de mult createle *Motete, op. 74*. Pentru noua cantată funebră, el alege un poem inspirat din mitologia greacă, poemul *Nänie*, de Schiller. Sprijinindu-se pe miturile antice, poetul transmite concepţia vechilor elini despre moarte — ca soră geamănă a somnului — începîndu-şi distihurile prin cuvintele : *Auch das Schöne muss sterben!* (Şi frumosul este pieritor). Euridice, Adonis şi Achile, ilustre personaje ale legendarei frumuseţi antice, toţi au fost trecători prin viaţă, pentru că nici zeii, nici zeiţele nu au putere să înduplece tirania morţii şi plîng, la fel ca şi oamenii, pe cei ce au murit. Dar plînsul după „frumosul pieritor" este cîntec de slavă — încheie Schiller poemul său. Această idee centrală, acest mesaj al poeziei şi al poetului apare cu totul asemănător celui ce glorifica „înfăptuirile omeneşti care dăinuiesc peste graniţele vieţii", din concluzia *Requiemului German*.

Poemul lui Schiller este intitulat *Nänie* (noeniae), după denumirea sub care circulau în Roma lamentaţiile funebre (bocetele). Pe plan muzical, lucrarea este compusă pentru cor mixt şi orchestră (cu harpă ad libitum) şi structurată pe trei secţiuni corespunzătoare formei de lied *(A-B-A)*. Prima secţiune (Andante, *re* major, 6/4) începe cu o introducere orchestrală (suflători de lemn) ce conduce în nuanţe pianissimo la o amplă pagină vocal-polifonică. Vocilor de sopran le este încredinţată tema care poartă prima idee a poemului (şi frumosul este pieritor), temă preluată imitativ apoi de celelalte voci. Cea de-a doua idee muzicală este expusă de bas, pe text ce aminteşte mitul lui Orfeu. Pornirea ei melodică apare ca o variantă a temei iniţiale şi este tratată, asemenea ei, în stil polifonic imitativ. Un canon dublu (*fa* major) cu o remarcabilă nuanţă arhaică se rezolvă omofon, stil care încheie prima secţiune a cantatei, în tonalitatea *fa diez* minor.

Secţiunea centrală (Più sostenuto, *fa diez* major, 4/4) începe pe o melodie expresivă intonată la unison, al cărei text aduce un nou exemplu de jale din lumea zeilor (cel al zeiţei Thetis). O gradată tendinţă din intensificare a tensiunii muzicale, realizată prin dinamizare ritmică şi cromatizare în planurile melodico-armonice, conduce la reluarea expresivităţii melodice iniţiale (realizîndu-se astfel o interioară desfăşurare *a-b-a* şi în cadrul secţiunii mediane).

În ultima secţiune a formei de lied (*re* major, 6/4) răsună ideea consolatoare, cea a semnificaţiei de slavă pe care o are plînsetul după

„frumosul pieritor". Reluarea variată a intonațiilor din prima secțiune, pe tonuri din ce în ce mai blînde și concentrări „à cappella", de remarcabilă expresivitate imnică, se estompează în Coda — o apoteoză a liniștii și a profunzimii specifice gîndirii brahmsiene. „Este un lied care plutește în transfigurare peste abisurile vieții, nu la o asemenea înălțime încît să nu-l poată atinge suflul durerii și nici atît de adînc încît să fie tulburat de el", poetizează Henriette Feuerbach impresiile despre această creație, într-o scrisoare de mulțumire adresată compozitorului [1].

În vara anului 1882, pe care Brahms o petrece din nou în stațiunea Ischl, prinde contururi și e desăvîrșită ultima lucrare vocal-simfonică: *Cîntecul parcelor*. Ceea ce inspiră de data aceasta compozitorul este textul celui de-al patrulea act din *Iphygenia în Taurida* de Goethe.

Alăturată în timp *Cantatei „Nänie"* și înrudită cu aceasta prin fondul mitologic antic ca și prin numele celor doi mari poeți ai Germaniei — Schiller și Goethe — pe a căror operă Brahms își sprijină riguros muzica, *Gesang der Parzen (op. 89)* se apropie mai mult de teza pesimist-romantică a unei creații compuse cu cincisprezece ani în urmă — de *Cîntecul destinului (op. 54)*. Dramatica suferință a umanității este de data aceasta redată în comparație cu lumea fericită a zeilor, idee frecvent urmărită în miturile antice și reluată de avînturile umanitariste ale artei Renașterii.

Concepută pentru cor mixt (divizat în șase partide — cîte una pentru soprane și tenori, două pentru altiste și două pentru bași) și orchestră (în care alămurile sînt amplu reprezentate: 4 corni, 2 trompete, 3 tromboni, tuba), muzica urmărește textul lui Goethe, detașîndu-se ca expresie de acesta doar către sfîrșit (în penultima strofă, în care poetul fixase un dramatic moment de reliefare a lașității și a cruzimii zeilor față de pămîntenii cărora le-au predestinat nefericirea). Așa cum în *Requiemul German*, Brahms părăsise ideile amenințătoare ale mult cîntatei „Dies irae", compozitorul optează și în noua sa concluzie muzicală pentru tonuri blînde, consolatoare. Din acest punct de vedere, o evidentă traiectorie unește șirul marilor lucrări vocal-simfonice brahmsiene — *Requiemul, Rapsodia, Cîntecul destinului, Nänie* și, ca ultimă manifestare în acest tradițional gen, *Cîntecul parcelor*.

În vacanța de la Ischl a anului 1882, Brahms reia genurile muzicii de cameră pentru formații instrumentale în care excelase de-a lungul ascensiunii sale creatoare. Sînt genuri pe care nu le părăsise nici în această ultimă perioadă de creație, dominată de lieduri și de impunătoare compoziții orchestrale, dar ele apar presărate mai rar și la mai mari intervale de timp: ultimul cvartet de coarde, în anul 1875, și prima sonată pentru vioară și pian, în anul 1879. De data aceasta, Brahms compune, unul după altul, un *Trio cu pian* și un *Cvintet de coarde*, lucrări alăturate și în lista de opusuri, cu numerele 87 și 88.

Tonalitatea *do* major a *Trio-ului, op. 87*, anunță o lucrare cu substanță luminoasă. Unisonul coardelor care-i deschide muzica (par-

---

[1] Crass, Eduard. *Op. citat*, p. 33.

tea I — Allegro, în formă de sonată) este un glas pe cît de ferm, pe atît de nobil. Replica pianului din primul grup tematic pare a aduce umbre, dar noua melodie pe care are rolul să o expună (tema a doua) se refugiază în romantică reverie. Ca în majoritatea creațiilor lui Brahms, temele formei de sonată sînt escortate de idei secundare, conturate melodic și ritmic, dar nedetașate de originea primară, derivație ce realizează complexa unitate în diversitate tipic brahmsiană. În echilibrul pe care îl aduce reexpoziția, survin trecătoare breșe, dar concluzia se afirmă viguros, pe strălucitoare ascensiuni sonore succedate în Coda. Se simte în muzica primei părți, cu dezbaterile și culminațiile atinse, spiritul beethovenian și patosul lucrărilor dăltuite de Brahms în perioada primului Trio. Dar vîltoarea simfonică este simțitor atenuată și arta elaborării detaliului, cucerită lucrare cu lucrare, o fixează pe planul creațiilor de maturitate.

În partea a doua (Andante con moto, în *la* minor), un nou unison al coardelor expune o temă de baladă cu suflu larg, povestitor. Conținutul este de o tristețe gravă. Cele cinci variațiuni construite pe arcuirea ei nu-i aduc decît nuanțe de intensificare sau atenuare a expresivității. Inflexiuni maghiare cu colorit pasional (var. I), urmate de modificări ritmice și fluctuații timbrale (var. II) conduc la culminația dinamică și sonoră ce impune singurul element de contrast (var. III), pentru a descrește treptat prin melodismul vibrant al variației a patra și a se estompa în comentariul șoptit al coardelor, peste armoniile acompaniatoare ale pianului, în ultima ipostază a melancoliei (var. V). Este o pagină de rară inspirație a cărei povestire, împletită cu confesiunea lirică, este construită în formă de arc sprijinit pe tehnică variațională și pe discurs condus dialogat între cele două tipuri de instrumente (sau între cele cu arcuș) pe o țesătură filigranată ce întregește continuu substanța muzicii.

După coloritul de baladă nordică, urmează „das nordische Nachtstück des Scherzo, die Krone des Werkes" (Valter Niemann, p. 226) — „pagina nopții nordice a Scherzo-ului, cununa lucrării". Conținutul unui basm fantastic, cu misterioase goane de voci, este realizat prin modalități de exprimare ce preconizează viziunea artistică impresionistă. Partitura pianului pune interpretului deosebite dificultăți tehnice și expresive, conducînd în pianissimo torentul de șoapte și vîltoarea de dans fantomatic ce se apropie și dispare, totul într-o mișcare extrem de rapidă și pe o înlănțuire modulatorie ce depășește concepția scriiturii armonice din contemporaneitate. Imaginea epico-fantastică este întretăiată de muzica secțiunii mediane a formei de scherzo (Poco meno presto, *do* major) construit pe puritatea unui melodism ce amintește sursa populară din care s-a desprins conținutul basmului.

În Final (Allegro giocoso, *do* major), muzica se desfășoară pe patru episoade, într-o construcție ce sintetizează elemente ale tradiționalului rondo și ale formei de sonată. O temă de dans popular (4/4) cu rol ambiguu (de temă principală și temă refren) este expusă de pian și preluată de coarde — din nou în unison. Caracterul ei robust se împletește cu episoade meditative (unul din exemple ilustrîndu-l a doua temă), cu frînturi de exuberanță (tema a treia) sau cu misterioase

comentarii ce amintesc atmosfera scherzo-ului, material muzical ce are ca element comun o perseverentă formulă ritmică cu contribuţii în unitatea imaginii muzicale rustice.

În această lucrare a maturităţii lui Brahms, romantismul compozitorului se manifestă în laturile lui cele mai caracteristice, prin natura conflictului şi substanţa elementelor lui constitutive (prima parte), prin tonul de baladă şi de basm (părţile mediane), prin caracterul reflexiv prelungit pînă în coloritul rustic al mişcării finale, caracter specific ultimelor realizări simfonice. Primatul melodic, manifestat generos în unisonuri, expuneri solistice şi ţesături polifonice, conferă deosebită limpezime arhitecturii muzicale, supusă logicii clasice, dar mlădiată pe fondul învolburatului prezent romantic. Viziunea unitară domină concepţia simfonică prin derivări şi deveniri intonaţionale, prin circulaţia unor formule ritmice şi continuitatea unor planuri de gîndire ce trec peste graniţele unei mişcări interioare. Dacă prin natura conţinutului, aparţinînd reflecţiei, ca şi prin inventivitatea elaborărilor din acţiunea simfonică, creaţia *Trio*-ului aparţine concepţiei de maturitate creatoare, prin tratarea ansamblului instrumental ea se menţine în spiritul tradiţiei romantice a opoziţiei dintre culorile timbrale. Vioara şi violoncelul sînt frecvent alăturate în exprimări unisonice, în comentarii dialogate sau preluări de replici, cu tendinţă de confruntare cu partida pianului, căruia îi este încredinţat un rol de rezistenţă în expresivitate şi întindere. Mai puţin cîntat decît primul Trio *si* major), Trio-ul în *do* major prezintă o complexitate care solicită o mai susţinută încordare a resurselor interpretative.

In aceeaşi perioadă cu *Trio op. 87*, Brahms compune o lucrare străbătută de lumină şi de suflul primăverii — *Cvintetul pentru coarde în fa major (op. 88)*. De altfel, aşa cum precizează pianista Florence May (vol. II, p. 222), fiecare parte a noii creaţii poartă menţiunea „im Frühling 1882" (în primăvara anului 1882), menţiuni ce par a intenţiona să justifice luminozitatea muzicii. Denumirea de *Frühlingsquintett* — sub care lucrarea va circula de-a lungul anilor — concentrează particularitatea culorii lui emoţionale care plasează noua lucrare în orbita concepţiei *Sextetului de coarde în si major (op. 18)*. Pe experienţa acestuia, a celui de al doilea *Sextet (op. 36)*, ca şi pe a celor trei *Cvartete de coarde* recent create *(op. 51, nr. 1* şi 2 şi *op. 67)* se sprijină marea siguranţă a mînuirii celor cinci voci ale ansamblului instrumental. O a doua violă întăreşte universul grav al sonorităţii tradiţionalului ansamblu cvartetistic, favorizînd detaşarea partenerei de partidă pentru a intra în competiţia solistică, alături de vioară-violoncel.

Ca formă, muzica se desfăşoară pe trei părţi, amintind concepţia *Sonatei în mi minor pentru violoncel şi pian*. Derogarea de la concepţia construcţiei clasice este, ca şi în primul caz, determinată direct de natura conţinutului emoţional. Evitarea mişcării lente (în muzica *Sonatei*, dominată de cantabilitate şi spirit pastoral) sau contopirea ei cu muzica scherzo-ului (în *Cvintetul* inspirat de prospeţimea primăverii) apar ca rezultat al dependenţei formei de fond şi ca modele de inventivitate arhitecturală. Această creatoare inventivitate este de surprins în concepţia părţii a doua, organic înlănţuită cu atmosfera

muzicii din Allegro de sonată (*fa* major), desfăşurată sub semnul unei impresionante frumuseţi tematice. În acest act simfonic median, Brahms îmbină conţinutul şi forma mişcărilor interioare ale ciclului de sonată cvadripartită într-o arcuire perfect simetrică: A-B_1-A-B_2-A. Muzica secţiunii *A* (Grave, *do diez* minor) încadrează şi desparte muzica secţiunilor *B* (*la* major, în mişcările Allegretto vivace şi Presto). Nostalgic răsună tema violoncelului care deschide şi închide evocarea nobilei nocturne, alternînd cu episodul pastoral în ritm de siciliană (B_1) şi cu varianta lui în mişcarea Presto (B_2). Remarcabilă este şi tendinţa de amplificare a expresiei din modificările discrete ce survin în reluările episodice, culminînd în fragmentul final (Coda), cînd melancolia (melodia violoncelului) cedează, înseninată de ultimele arpegii ale viorii. Fantezia pe care este condusă substanţa poetică a părţii mediane este continuată în muzica Finalului (Allegro energico în *fa* major). O nouă sinteză de formă are loc şi în construcţia acestei părţi, prin prezenţa a două subiecte muzicale ce declanşează comentarii în stil fugat, realizînd o îmbinare între elementele formei de sonată şi cele ale discursurilor contrapunctice. Se impune din nou legătura cu concepţia *Sonatei în mi minor pentru violoncel şi pian,* în al cărei final se împletesc forma de fugă cu cea de sonată. Parcurgînd dinamica dezvoltătoare şi conclusivă caracteristică ambelor concepţii arhitecturale, muzica *Cvintetului în fa major* se termină pe o creştere a strălucirii în stil stretta (Coda — mişcare Presto).

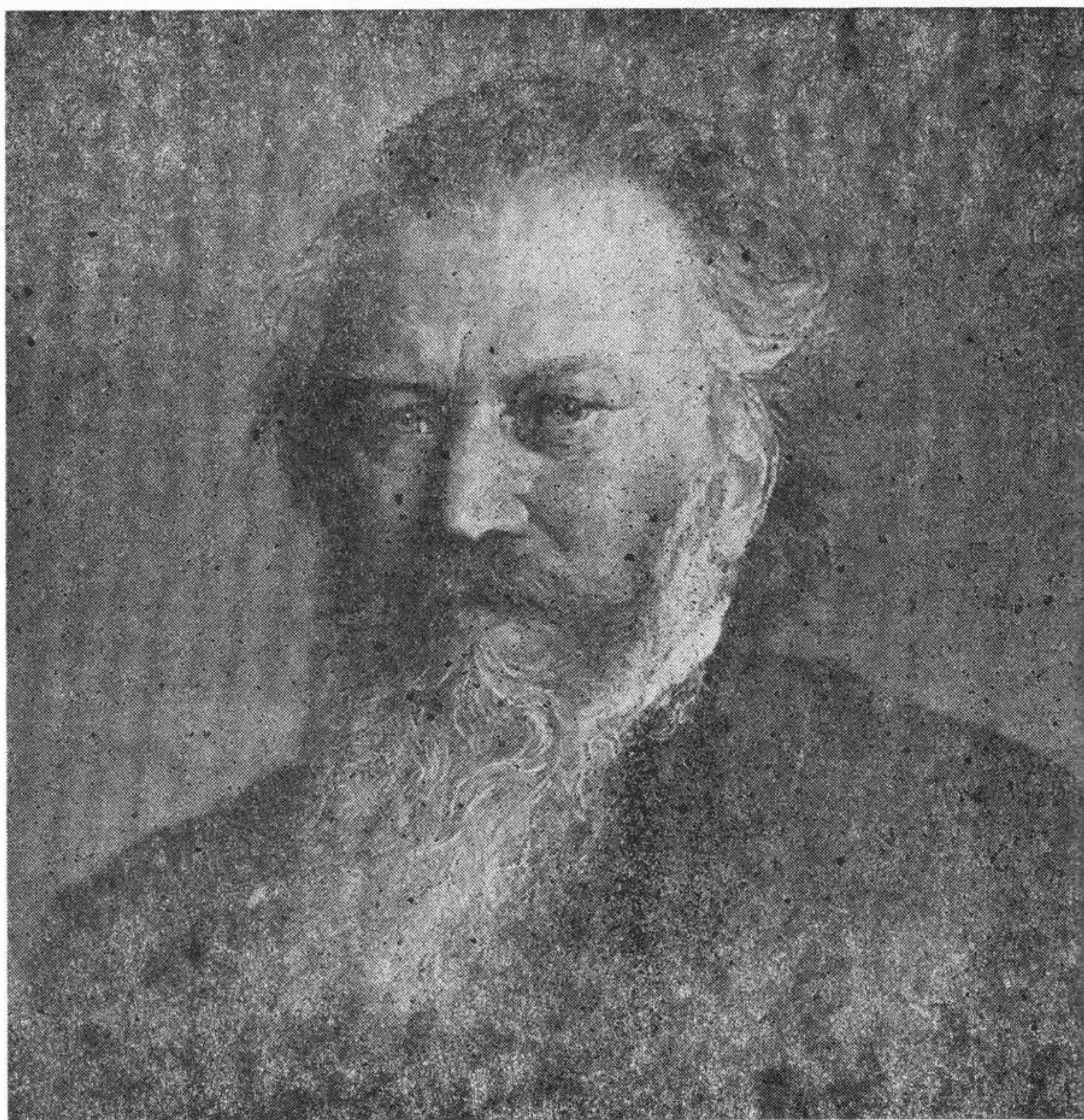
Cu aceste roade ale vacanţei de la Ischl — *Cîntecul parcelor, Trio în do major* şi *Cvintetul în fa major* — Brahms revine la Viena, de unde îşi reia şirul călătoriilor care-l atrag mai mult ca oricînd şi-l reconfortează după perioadele de intensă creaţie. O nouă excursie în nordul Italiei (15—30 septembrie) şi un nou turneu de concerte în Elveţia şi oraşele Germaniei se succed încununîndu-i munca. La Basel dirijează în primă audiţie *Cîntecul parcelor* (8 decembrie), iar la Berlin, formaţia Joachim inaugurează muzica *Triou-lui* şi a *Cvintetului,* la 29 decembrie — dată care încheie şirul evenimentelor anului 1882 din desfăşurarea biografiei lui Brahms.

urmează un Allegro [illegible] (în major), demonstrând [illegible] [illegible] forma [illegible] sonată [illegible] [illegible] Allegretto [illegible] violoncel [illegible] [illegible] de vioară [illegible] [illegible]

[illegible]

CAPITOLUL VII

(1883 — 1890)



Brahms (Pastel de Ludwig Michalek, 1893.)

Balada anului 1883
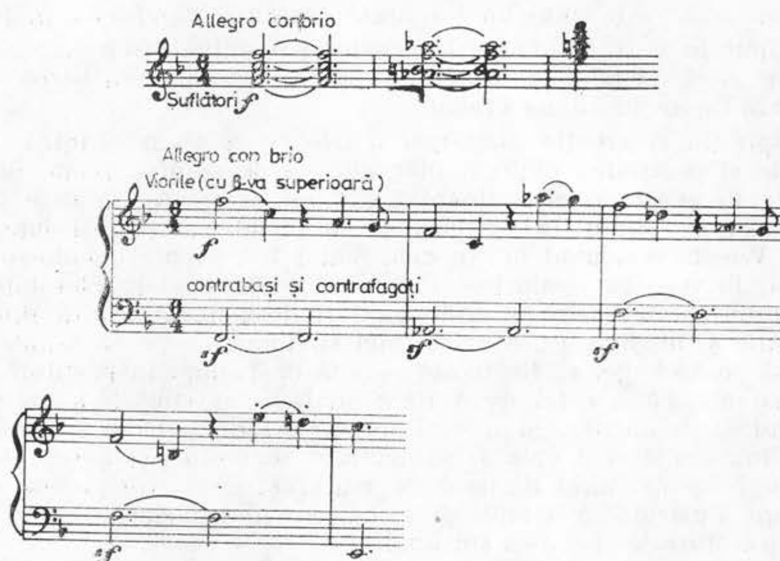
Anul 1883 este anul unei singure creații, a *Simfoniei în fa minor* și anul în care Brahms își sărbătorește aniversarea împlinirii a 50 de ani, o vîrstă pe care o confirmă doar impunătoarea barbă care-i încadrează figura în ultima vreme.

Inspirația și creația *Simfoniei a III-a* se plasează întru totul — istoric și geografic, etnic și biografic — pe solul german. Brahms părăsește în acest an atrăgătoarele stațiuni austriece, în care petrecuse vacanțele anilor 1877—1882, și se instalează pentru lunile de vară la Wiesbaden, unul dintre cele mai pitorești orașe balneare ale Renaniei. Priveliștea dealurilor înverzite de la poalele Neroburgului i se așterne la fereastră și îndrăgostitul de natură respiră din plin frumusețile și liniștea lor. Muzica unei simfonii începe să prindă contururi, să se închege, să fie fixată pagină de pagină în partitură. Este magnifica muzică a celei de a treia simfonii, o muzică a naturii, a trecutului, a amintirilor și a vechilor ecouri de baladă a nordicului ținut natal. Obiectivul epic și subiectivul romantic își găsesc în paginile noii lucrări unul dintre cele mai realizate exemple de înmănunchiere, ilustrînd, mai mult decît oricare dintre marile creații simfonice, trăsături de specifică spiritualitate.

Muzica începe decis, cu un atac pe trei coloane de acorduri lansate grav și triumfător de instrumentele de suflat — lemne și alămuri. Dar în centrul grupului tri-acordic sprijinit pe aceeași fundamentală *(fa)* este plasat conflictul : puritatea acordului perfect major este urmată de incertitudine și disonanță, pentru ca în următorul moment sonor, armonia primară să cucerească noi spații orchestrale. Procesul conflictual din succesiunea acordică și conturarea unui motiv melodic ascendent *(fa-la bemol-fa)* la vocile înalte, concentrează pe suprafața a trei măsuri substanța subiectului eroic. Elanul, drama și victoria sînt prinse cu maximă esențializare în relația complexă (verticală și orizontală) a debutului simfonic cu semnificație de motto pentru muzica baladei orchestrale. Max Kalbeck, primul biograf al lui Brahms, a interpretat succesiunea notelor *fa-la bemol-fa* (în nomenclatura germană *F-As-F)* ca fiind întruchiparea devizei de viață a tînărului Brahms (Frei aber froh), în opoziție cu cea a tînărului Joachim (Frei aber einsam). Expansiunea în înălțime (sextă mare), urmînd bazei intervalice minore (terță mică) cu categorică vibrație expansivă (froh = vesel), poate justifica interpretarea comentatorului german. Dar voioșia nu pare a fi fost trăsătura temperamentală caracteristică a tînărului Brahms și nici aspirația lui condiționată de libertate. Sfera expresivă a acestui salt

expansiv, corelată cu disonanța interioară a celor trei acorduri, are semnificație gravă, de biruință prin luptă (eroicul epic), de care nu este străin nici conținutul autobiografic. Acest ultim aspect fixează fizionomia temei principale a primei părți (Allegro con brio, *fa* major, formă de sonată), care se desprinde de pe vîrful ultimei coloane acordice. Este o temă de impresionantă pregnanță ritmică, pe repetate prăvăliri melodice (viori), desfășurată peste un acompaniament uniform ostinat al violelor (pe jumătăți de timpi) și peste afirmarea motivului motto în bas *(fa-la bemol-fa)* la contrabasuri, trombon și contrafagot.

Exemplul nr. 160



Alături de caracterul eroic ilustrativ al fondului epic, Brahms imprimă temei și o aluzie la începuturile sale creatoare, la începutul propriei lupte. Numele care s-a alăturat cel mai mult acestor începuturi a fost cel al lui Schumann, și compozitorul îi omagiază amintirea prin asemănarea ce o creează între fizionomia și substanța acestei prime teme și debutul *Simfoniei „Renana"*, a treia — ca și cea a lui Brahms — din șirul simfoniilor schumanniene. Ținutul renan, evocat de muzica marelui romantic — ținut în care drumurile celor doi compozitori s-au întîlnit pentru prima dată — este și cîmpul de creație a muzicii pe care Brahms o compune în anul 1883. Treizeci de ani o despart de avîntul acelor începuturi, și nostalgia se insinuează în cursul temei a doua, îngîndurată, povestitoare și totodată o măiestrită stilizare a dansurilor vieneze, ca element de fixare a prezentului biografic:

Exemplul nr. 161



Caracterul celor două entități muzicale este diferit, aria influenței lor (în grupurile lor tematice) avînd aspecte stilistice proprii, pe relația tonală: *fa* major—*la* major; a sistemului metric: 6/4—9/4; a coloristicii timbrale: coarde — suflători; a dinamicii: forte-piano. Ceea ce le contopește într-o specifică viziune simfonică unitară este prezența tronsonului cardinal, ca postament pe care se desfășoară prima temă, ca element melodic intercalat între ideile secundare ale celui de-al doilea grup tematic (oboi — măs. 49—50) și în cantilena temei conclusive a expoziției (clarinet, corn). Dacă modalitatea ciclică și cea a derivației melodice din materialul motivic primar se menține cu consecvență ca trăsătură specifică a stilului brahmsian, implantarea conflictului în miezul ideilor muzicale prin mlădierea muzicii lor pe structuri major—minore ce creează ambiguitate și incertitudine expresivă, apare — față de simfoniile anterioare — ca soluție nouă și particularizantă pentru concepția acestei lucrări. Aspect particular prezintă și secțiunea dezvoltătoare, în care tensiunea dezbaterilor nu e condusă către o culminație a încleștării ideilor, ci către gradata ei atenuare. Travaliul pornește pe elementele activului fundamental (tutti, stil cromatic, sincopat) și pe transfigurarea caracterului temei secundare (agitato, *do diez* minor), dar neliniștea se diluează prin tendințe spre cantabilitate (melodia cornului derivată din substanța motivului cu rol de motto) și spre rarefierea tempo-ului (Un pocco sostenuto) pe care este modelată și transfigurarea temei principale. O modificare în funcționalitatea acordurilor constitutive ale motivului generator și o amplificare a orchestrației marchează muzica reprizei. Secțiunea reexpozitivă este prelungită într-o amplă Coda, construită pe materialul grupului principal ce este prelucrat ca într-o nouă dezvoltare, pe aceeași tendință spre liric, dar estompat pînă la granița nuanțelor pianissimo.

Sentimentul de interiorizare instalat în ultima pagină a primei părți este continuat în mișcările mediane ale *Simfoniei*: Andante în *do* major și Pocco allegretto în *do* minor. Pe același ton de baladă — arhaic în partea lentă și profund confesiv în liedul orchestral introdus în locul tradiționalului scherzo — Brahms creează o remarcabilă unitate a gîndirii întregului și un nou model de ciclu simfonic. Inventivitatea arhitecturală poate fi surprinsă și în concepția părții lente, sprijinită pe o temă de leagăn pe care clarinetul o cîntă cu simplitate tipic populară, în piano:

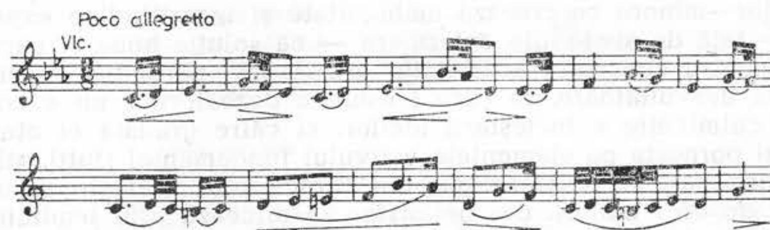
Exemplul nr. 162



Tratarea ei variațională și relația pe care o are pe plan expresiv și tonal cu următoarea temă (măs. 40—50) realizează din nou sinteza între forma variației pe o temă și cea de sonată, iar desfășurarea muzicii pe traseul *A-B-A* implică și trăsăturile formei de lied. Remarcabil

este faptul că fiecare dintre cele trei tipuri arhitectonice își menține trăsăturile de specificitate (în secțiunea mediană avînd loc un travaliu dezvoltător-variațional pe tema inițială). Cea de-a treia parte a lucrării prezintă, în schimb, o construcție de clasică limpezime. O formă de lied, pentru o muzică de lied. Melodismul pe care muzica se desfășoară are — mai mult decît oricare alt moment al *Simfoniei* — conținut afectiv. Eroul nordic își cîntă melancolia. *Do* minorul brahmsian, intens dramatic altădată, devine purtătorul unei nostalgice confesiuni șoptite cu reținere (piano) și nobilă tristețe (espressivo). Țesută din reluări motivice, melodia se desfășoară lin peste figurații armonice
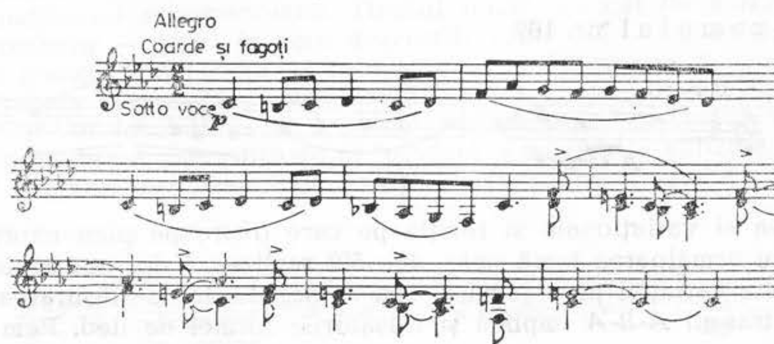
Exemplul nr. 163



din care răzbat ecouri ale motivului introductiv. Ea este expusă de timbrul vibrant al violoncelelor, preluată de viori, de suflători și după un trecător constrast creat de muzica secțiunii mediane (*la* bemol major) răsună din nou la corn, pentru a cuprinde apoi noi spații și sonorități orchestrale prin care să comunice epilogul poemului sonor.

După introspecția părților mediane, acțiunea eroică finală are dimensiuni dramatice impresionante. Forma de sonată clasică este adaptată la amploarea conflictelor romantice, conflicte fixate în prima parte a *Simfoniei*, oglindite în universul sufletesc al subiectului (părțile mediane) și dezbătute cu vehementă încleștare în acțiunea simfonică a mișcării finale (Allegro, *fa* minor). Pe remarcabila soluție stilistică afirmată în concluzia *Simfoniei* anterioare, unisonul coardelor (întărit de timbrul grav al fagotului) expune tema principală. Fizionomia ei tinde spre plasticitate vizuală, prin fluența și precipitația melodică, prin misterioasa ei sonoritate (piano, sotto voce) care pare a sugera

Exemplul nr. 164



imaginea pornirii unei lupte îndelung amînate. Limbajul armonic ce operează, începînd cu a doua frază a temei, nu fixează prin momente de cadență stabilitate tonală, contribuind la senzația de nesiguranță a evocării epice. Ecouri stinse (pianissimo) ale unor îndepărtate semnale de luptă (tromboni) străbat în muzica primului grup tematic, declanșînd o reacție de nestăvilit avînt eroic (tutti, forte), pe traseul ritmic propriu celei de a doua fraze din desfășurarea temei principale. Contrastul pe care îl aduce tema secundară nu aparține obișnuitei opoziții de substanță a ideilor formei de sonată. Pe plan ideatic, ea concentrează și generalizează dinamica primei teme. Puritatea melodică, luminozitatea tonală (*do* major), sonoritatea forte și lirismul imprimat de coloritul instrumental (corni și violonceli) dau cuprindere largă expresivității ei, cuprindere care include și perspectiva, depășind tragismul prezentului. Pe orbita ei se înscrie și tema conclusivă a expoziției (*do* minor), dar tendința de înaintare în acțiunea eroică conduce muzica la violente prefaceri în secțiunea dezvoltării, aspect neobișnuit în cadrul unui final, chiar dacă acesta este construit pe principiile formei de sonată. De altfel, întreaga concepție a muzicii finale este inovatoare, începînd cu împletirea creată între ultima fază a dezvoltării și reexpoziția ideilor, pe căi proprii, concentrate, și terminînd cu surprinzătoarea transfigurare a imaginii din ultima pagină a *Simfoniei* — Coda (un poco sostenuto). În locul unei strălucitoare încununări a sensurilor eroice, în locul unei sonorități care să cînte biruința, are loc o apoteoză a împăcării și a seninătății interioare. Răzbat în acest univers al liniștii ecouri ale ideilor muzicale ce au declanșat drama simfonică, răsunînd blînd peste trecerea timpului (motivul motto, tema principală a primei părți). Farmecul ultimei pagini epice este învăluit de poetică nostalgie a climatului brahmsian, particularizînd concluzia lucrării în întreg ansamblul de simfonii și concerte create de compozitor.

„Eroica" lui Brahms va fi denumirea pe care dirijorul Hans Richter o va da noii creații prezentate de el Vienei în primă audiție la 2 decembrie 1883. Pentru că eroicul marchează din primele măsuri sensul muzicii ei. Dar față de eroicul beethovenian — la care se raporta caracterizarea lui Richter — eroicul lui Brahms vine din lumea întunecată a baladei și se cufundă în universul sufletesc al eroului, un univers propriu sensibilității compozitorului. Comentatorii creației sale o declară ca cea mai brahmsiană dintre simfonii („die brahmsiste"), apreciere care se referă tocmai la această intensitate a vibrației autobiografice. Este o simfonie a eroului nordic, a eroului desprins din asprimea legendarelor încleștări de luptă, trăind și meditînd în prezentul romantic.

La Viena, în orașele Germaniei, în Olanda, Elveția și Anglia, muzica *Simfoniei a III-a* e declarată „triumf al inspirației". Interpretarea dată de Joachim (la Berlin — 2 ianuarie 1884) creează un entuziasm fără precedent și solicită prezența compozitorului pentru a o dirija el însuși într-o serie de trei concerte (toate în aceeași lună ianuarie). La Meiningen, Hans von Bülow inaugurează cu muzica ei — la 3 februarie 1884 — unul dintre procedeele sale dirijorale excentrice, programînd-o de două ori în aceeași seară (ca primă audiție în prima parte

a concertului şi ca „reaudiţie" în cea de a doua). „Simfonia, din nefericire, prea celebră, o va eticheta Brahms într-un tîrziu, nemulţumit de eclipsa pe care ea o întindea peste primele sale simfonii.

Şi nu este lipsit de semnificaţie faptul că în această stagiune a anului 1883/84, în care muzica *Simfoniei în fa major* este realizarea cea mai solicitată şi aplaudată, oraşul Köln îi oferă compozitorului ei postul de director al Conservatorului şi al Societăţii de concerte (Konzertverein). Chemarea patriei îi pune la grea încercare obişnuita rezistenţă în faţa solicitărilor din afara cercului de preocupări componistice. Brahms refuză cu modestie, aducînd ca singur argument lipsa de experienţă în problemele de răspundere educativ-muzicale. „Ce mult mi-aş fi dorit o asemenea activitate cu ani înainte..." încheie el scrisoarea, subliniind indiferenţa cu care a fost privită legitima sa dorinţă în oraşul natal („in mein Vaterstadt Hamburg...") [1]

Începutul anului 1884 îl poartă pe Brahms din oraş în oraş, din triumf în triumf. Muzica *Simfoniei a III-a* îl însoţeşte pretutindeni. În luna mai, pribegia turneelor face locul pribegiei de odihnă. Cerul însorit al Italiei îl atrage pentru a patra oară şi tovărăşia lui Rudolf von der Leyen suplineşte pe cea a lui Billroth. *Johannes Brahms als Mensch und Freund* (Johannes Brahms ca om şi prieten) va fi titlul unei cărţi de mici dimensiuni scrise de Von der Leyen, şi cele mai multe date ale conţinutului ei au fost desigur culese din această senină călătorie. Survin şi confidenţe, ceea ce este rar semnalat de biografii lui Brahms. „Se crede uneori că aş avea o fire veselă, pentru că în societate rîd şi sînt voios alături de ceilalţi. Pot să-ţi mărturisesc însă că în adîncul fiinţei mele nu rîd niciodată" [2], relatează autorul una din mărturisirile compozitorului. Adîncurile lui Brahms au fost grave (şi nu pesimiste), aşa cum dezvăluie întreaga urmă pe care a lăsat-o în artă. O gravitate a sentimentului şi a intelectului, a concepţiei despre viaţă şi despre raporturile cu semenii săi.

Pentru lunile de vară se instalează la Mürzzuschlag, localitate nu departe de Viena, situată în regiunea răcoroasă de la poalele Semmering-ului unde „cireşile nu se coc niciodată" [3]. Roadele acestei vacanţe vor fi din nou bogate, ilustrate exclusiv în creaţii vocale. Cele şapte opus-uri dintre *Simfonia a III-a (op. 90) şi a IV-a (op. 98)* sînt toate grupuri de lieduri şi coruri create (sau desăvîrşite) şi pregătite pentru publicare în această perioadă de relaxare componistică.

Primul dintre acestea *(op. 91)* cuprinde două piese concepute ca duet (voce de altistă şi violă) cu acompaniament de pian. Este singura dată cînd apare în creaţia liedurilor lui Brahms cuplarea acestor voci, soluţie deosebit de corespunzătoare melancoliei primului cîntec *(Gestillte Sehnsucht* — Tainic dor) şi a tandreţei celui de al doilea *(Geistliches Wiegenlied* — Cîntec de leagăn sacru). Poezia lui Friedrich Rückert inspiră compozitorului o poetică pagină vocal-instrumentală (Adagio espressivo), concepută pe dialogul dintre altistă şi violă, peste acompaniamentul discret al pianului. Dar marea realizare a

---

[1] Thomas San-Galli, W. A. *Op. citat*, p. 224.

[2] Idem, *Op. citat*, p. 225.

[3] Citat dintr-o scrisoare a lui Brahms către Bülow.

acestui opus este cîntecul de leagăn, compus de Brahms cu douăzeci de ani în urmă (în 1864) la naşterea primului copil al soţilor Joachim. Ceea ce este impresionant în această miniaturală creaţie este împletirea melodiei compuse de Brahms, pe versificaţia făcută de Emmanuel Geibel unei poezii populare (un cîntec de leagăn, începînd cu cuvintele „Josef, liber Josef mein") cu melodia unui arhaic cîntec de Crăciun (datînd din secolul al XVI-lea), intonată cu simplitate de violă. Măiestritul cîntec de leagăn se numără printre duioasele omagii muzicale create de Brahms: prenumele lui Joachim (Josef) asociat cu vocea de alto a soţiei sale şi cu evenimentul naşterii copilului lor (Johannes) dînd compoziţiei o deosebită semnificaţie afectivă.

Următorul opus (92) cuprinde patru cvartete vocale cu acompaniament de pian. Tematica nopţii din versurile lui Daumer (*O, schöne Nacht!* — O, frumoasă noapte!) şi ale lui Hebbel (*Abendlied* — Cîntecul serii), sau cea a toamnei tîrzii (*Spätherbst*) a versurilor lui Allmers, este cîntată de Brahms în primele trei piese lente, grupul fiind încheiat cu o pagină vioaie, inspirată de poemul lui Goethe *Warum?* (Pentru ce?).

Cele *„6 cîntece şi romanţe" pentru cor la patru voci à cappella (op. 93 a)* şi *Cîntecul de pahar* (Tafellied) *pentru dublu cor mixt şi acompaniament de pian (op. 93 b)* au fost compuse şi dedicate de Brahms „prietenilor din Krefeld", cu prilejul aniversării a 50 de ani de la înfiinţarea societăţii de concerte a oraşului. Cu excepţia corurilor nr. 3 şi 4 (din *op. 93 a*), în care frumuseţea naturii (*O süsser Mai* — O, dulce lună mai — pe versuri de Achim von Arnim) şi plecarea păsărilor spre ţările calde (*Fahr'wohl!* — Călătoriţi cu bine! — pe versuri de Rückert) au inspirat din nou lui Brahms pagini de profundă melancolie, celelalte piese corale fiind pline de vioiciune, în mişcări repezi, pe subiecte antrenante desprinse în majoritate din tezaurul folcloric. Din rîndul lor se detaşează corul nr. 5 (*Der Falke* — Şoimul), pe text popular slav, prelucrat de poetul Siegfried Kapper.
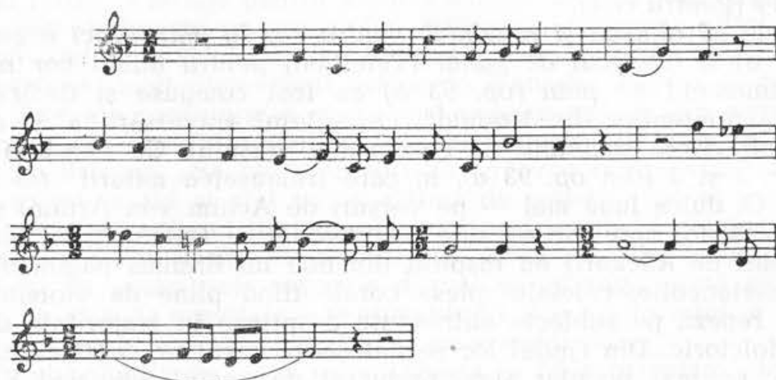
În ceea ce priveşte *Cîntecul de pahar*, compus de Brahms pe versurile lui Eichendorff, acesta are un caracter ocazional, cu totul izolat în creaţia corală brahmsiană. Este un dialog umoristic între participanţii la o petrecere (femei-bărbaţi), în mişcarea Allegretto (grazioso), pe o scriitură care solicită şase partide vocale (două de altiste şi două de başi, pe lîngă cea a sopranelor şi cea a tenorilor).

După şirul de coruri purtînd — majoritatea — amprenta veseliei şi a fanteziei populare, liedurile care urmează, de la *op. 94* la *op. 97*, alcătuiesc un album de imagini ale diverselor stări sufleteşti trăite în ultima vreme de compozitor. Singurătatea, tristeţea, resemnarea învăluie aducerile aminte în cele mai multe dintre cîntece, fără ca umbrele lor să-i detaşeze sensibilitatea pentru frumuseţile naturii, pe care le cîntă cu aceeaşi extaziere ca şi în trecut, sau de sentimentul iubirii, care se îndreaptă în această perioadă către Hermine Spiess, una dintre celebrele interprete ale liedurilor sale.

Primele cinci confesiuni lirice se succed în grupul *op. 94*, grup deschis de liedul *Mit vierzig Jahren* (La patruzeci de ani), compus pe un poem de Rückert (*si* minor, mişcare lentă), care oglindeşte momentul ce pare a despărţi trecutele elanuri de întunecimile pe care

anii le aduc. Al doilea şi al cincilea cîntec înscriu pentru prima dată numele obscur al poetului Friederich Halm, în a cărui tristeţe Brahms îşi recunoaşte propriile gînduri. Cu deosebire, liedul nr 5, intitulat *Kein Haus, kein Heimat* (Fără casă, fără patrie), întruchipează sentimentul deseori împărtăşit de compozitor în corespondenţa sa cu cei rămaşi în patrie, sentiment exprimat tulburător şi în liedul nr. 3 *(Mein Herz ist schwer* — Inima-mi este grea, pe versuri de Geibel) în stil agitat, cu o remarcabilă scriitură pianistică evocatoare. Dar cîntecul care concentrează cu nobleţe laturile melancoliei brahmsiene din această perioadă este celebra *Odă saphică* (nr. 4), pe text de Hans Schmidt. Deosebita expresivitate a muzicii rezultă din puritatea liniei melodice, condusă simplu, pe fraze cu traseuri dominate de tendinţe descendente şi întrerupte de pauze, cu o învolburare modulatorie şi o trecătoare dinamizare ritmică în interiorul desfăşurării ei, peste care se aşază din nou grava resemnare :

Exemplul nr. 165



Un intermezzo în rîndul liedurilor ce reflectă psihologia compozitorului îl reprezintă grupul *op. 95,* un şir de şapte cîntece cu o tematică simplă, desprinsă din sursă populară (nr. 1, 5, 6) sau din creaţia originală a poeţilor Halm (nr. 2, 3, 4) şi Daumer (7). Stilul vocal sau acompaniamentul pianistic urmează caracterul de baladă al unora din versuri (nr. 1, 5) sau simplitatea ideilor lor (2, 4, 6), tendinţa de dramatizare apărînd doar în cel de-al treilea lied *(Beim Abschied* — La despărţire). Gruparea lor într-un caiet izolat este rezultatul unei selecţionări pe care Brahms o urmăreşte în această vacanţă a anului 1884, dăruită cu exclusivitate creaţiei de lieduri şi definitivării celor anterior compuse, în vederea editării lor.

Cu excepţia liedului *Wir wandelten* (Pribegeam), inspirat de versurile lui Daumer, grupul *op. 96* este dominat de numele lui Heine. Trei impresionante poeme ale tristeţii romantice sînt baza unor compoziţii de solemnă frumuseţe. Începutul este puternic, mai ales după seria celor şapte lieduri *op. 95,* cu fermecătoarea lor simplitate. *Der Tod, das ist die kühle Nacht* (Moartea este răcoroasa noapte) este titlul primului lied, care reia — cu aceeaşi intenţie idealist-consolatoare —

o tematică frecvent apărută în creaţia vocal-simfonică. Unitatea poezie—muzică şi unitatea vocal—instrumentală apar realizate într-o impresionantă măiestrie. În tempo „Sehr langsam" şi în tonalitatea *do* major, Brahms creează o pagină a liniştii sufleteşti, o linişte în care se topesc frămîntările vieţii. Mai agitată şi mai sumbră este muzica liedului *Es schauen die Blumen alle* (Veghează florile toate) — în tonalitatea *si* minor, pentru ca în ultimul cîntec (*Meerfahrt* — Călătorie pe mare) muzica să amintească, de un larg Andante sostenuto şi un uniform ritm de barcarolă, poetica imagine a „Gondolierei" lui Mendelssohn. Natura, cu nemărginitul întins al mării în liniştea nopţii, este cîntată de Brahms melodios şi calm. Imaginea nopţii deschide alegoric şi încheie poetic micul grup de lieduri *op. 96*.

Faţă de grupurile anterioare, liedurile din *op. 97* prezintă mai puţină omogenitate în ceea ce priveşte sursa inspiratoare, substanţa poetică şi, implicit, realizarea muzicală. Două poeme de Reinhold (nume de poet pentru prima oară apărut în şirul liedurilor brahmsiene) inspiră primele cîntece, unul în mişcare lentă, tonalitate *fa* minor (intitulat *Nachtigall* — Privighetoarea), celălalt vioi, în *la* major (*Auf dem Schiffe* — Pe corabie). Ceea ce le este comun este tendinţa spre descriptiv, spre ilustrare muzicală (cîntecul păsărilor colorînd muzica ambelor miniaturi). Tonul de baladă este caracteristic celui de-al treilea cîntec (*Entführung* — Răpirea), pe versuri de Willibald Alexis, iar stilul popular, voit simplu, este menţinut în liedul nr. 4 — *Dort in den Weiden* (Acolo, printre sălcii) creat după un cîntec de largă circulaţie pe valea Rhinului de jos. *Komm'bald* (Vino curînd) este titlul liedului nr. 5, pe versuri de Klaus Groth, după care cîntecul nr. 6, intitulat *Trennung* (Despărţirea) încheie grupul *op. 97* şi totodată seria celor 35 de miniaturi vocal-instrumentale ale verii anului 1884. La baza lui, din nou un text popular (*Da unten im Tale* — Acolo, jos în vale), text liric, de o fermecătoare simplitate, pe care compozitorul o ilustrează în melodismul vocal şi în acompaniamentul pianistic.

Nici o mărturisire scrisă în legătură cu sentimentul iubirii ce vibrează luminos sau întunecat în ultimele lieduri compuse de Brahms nu fixează un nume de la care pornesc razele inspiraţiei sau către care se îndreaptă sensul lor liric. Doar faptul că unele din ele au fost trimise cîntăreţei Hermine Spiess, a deschis interpretarea unor dedicaţii neformulate. Menţiunea „Salut către Herma" alăturată luminosului cîntec *Dort in den Weiden*, căreia i-a urmat corespondenţa ce a însoţit liedurile *Komm'bald* şi *Trennung* par a confirma sentimentele compozitorului. Amănunte în legătură cu prezenţa Herminei Spiess în viaţa lui Brahms apar din anul 1883, cînd arta celor doi muzicieni s-a întîlnit în serile de muzică de cameră organizate la Krefeld în casa lui Rudolf von der Leyen, apoi în luminoasa vacanţă de la Wiesbaden. Faptul că în anul 1884 Brahms şi-a concentrat întreaga sa forţă creatoare doar asupra liedului nu pare a fi fost în afara admiraţiei pe care el o purta tinerei artiste, după cum nuanţele sumbre ce vor interveni în viitoarele sale cîntece nu par a fi fost străine de tristeţea pricinuită de moartea ei timpurie.

Spre deosebire de anii precedenţi, în care viaţa lui Brahms a fost permanent angrenată în călătorii, toamna şi începutul iernii anului 1884 trec fără evenimente deosebite. Brahms părăseşte Viena doar la începutul anului 1885, cînd este invitat la Krefeld pentru aniversarea celor 50 de ani de activitate, împliniţi de societatea de concerte locală (pentru care compusese corurile *op. 93-a* şi ocazionalul *Tafellied*). Această deplasare şi un scurt turneu de concerte de lieduri prin oraşele nordice (Bremen, Oldenburg, Hamburg) — turneu în care Hermine Spiess şi compozitorul (la pian) prezintă ultimele creaţii — sînt singurele manifestări interpretative ale stagiunii 1884/1885.
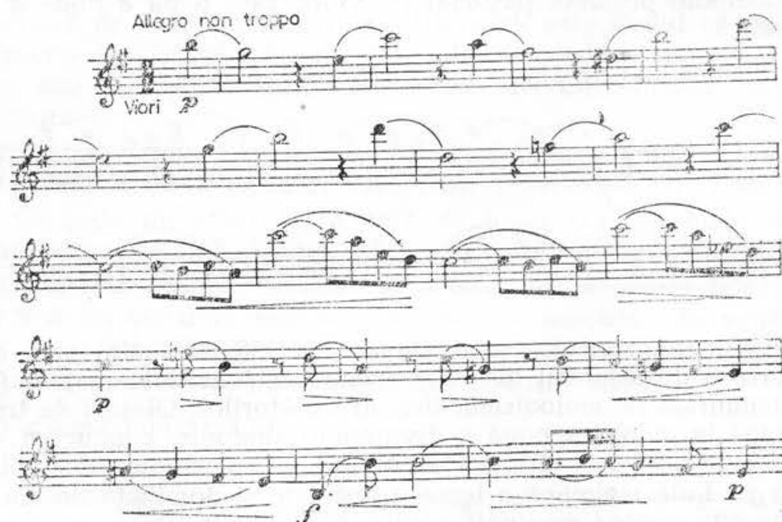
Pentru lunile de vară, Brahms se instalează din nou la Mürzzuschlag, localitate în care compune ultima sa simfonie, *Simfonia în mi minor*, singura lucrare a anului 1885.

„Un Bach al timpului nostru"

Simfonia a IV-a (op. 98) rămîne cel mai concludent document asupra gîndirii lui Brahms. În muzica ei este concentrată întreaga forţă spirituală şi întreaga experienţă artistică a maestrului intrat în al şaselea deceniu al vieţii. Concepţia ei îi reprezintă raţiunea — de o uluitoare independenţă faţă de contemporaneitatea romantică; îi reprezintă voluptatea de a visa şi profunda melancolie, o melancolie învăluită de duioşie, cu priviri în urmă, fără umbrele înfrîngerilor şi învolburatelor întunecimi ale pesimismului caracteristic secolului. Pentru că privirile se întorc spre trecut de la primele motive ale *Simfoniei* pînă la cufundarea în abstract — aşa cum genial esenţializează melosul cornului din debutul părţii lente şi coralul tradiţiei de aur a muzicii germane pe care se sprijină pagina ei finală. Dar fiecare „Rückblick" al ultimei *Simfonii* de Brahms tinde către posibila rezolvare a unor profunde meditaţii, aşa cum transmit transfigurările din interiorul mişcărilor componente şi concluziile secţiunilor lor (concluzie afirmată pentru prima dată în istoria compoziţiei la sfîrşitul dezvoltării din formă de sonată a primei părţi). Conflictul domină conducerea dinamismului simfonic, implicînd condiţiile formei de sonată în fiecare dintre cele patru mişcări ale lucrării, dar antiteza dintre real şi virtual depăşeşte subiectivul şi prezentul prin viziunea constant deschisă a prefacerilor interioare lor. Este o deschidere ce reprezintă mişcarea contrariilor, fără început şi fără sfîrşit, mişcare întruchipată în întreaga lucrare prin modalitatea dezvoltării variaţionale. Pentru că peste concepţia arhitecturală proprie ciclului cvadripartit simfonic se reliefează tendinţa devenirii şi înaintării prin variaţia continuă a materialului primar, tendinţă ce plasează întreaga creaţie (şi nu numai realizarea Finalului) în spiritul tradiţionalei construcţii preclasice. Climatul variaţiei pe o temă domină întreaga muzică a *Simfoniei*, suprapunîndu-se formelor tripartite (de sonată, de lied, de scherzo), forme liber şi amplificat concepute. Ideea principală cu care debutează fiecare parte a simfoniei apare întregită de fiecare
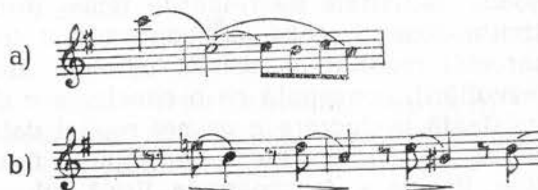
dată prin țesătura variantelor ei emoționale, în replici și comentarii (expozitive, dezvoltătoare sau reexpozitive), după cum este fixată prin periodice rememorări integrale. Această intenție de suprapunere a concepției variaționale peste tradiționala dinamică simfonică se impune de la bun început , *Simfonia în mi minor* fiind primul caz din șirul celor patru simfonii brahmsiene în care muzica pornește direct pe conducta melodică a temei principale. Pe această concepție de comunicare prin intermediul unei complexe sinteze a formei, muzica *Simfoniei în mi minor* se desfășoară pe traseul unui arc de impresionantă cuprindere temporală. Deschiderea spre trecut se simte în substanța temei principale a primei părți (Allegro non troppo, *mi* minor), o temă cu caracter agitat-povestitor, alcătuită din înlănțuirea unor celule intervalice (terțe, sexte, octave) mereu întretăiate de pauze și mereu unduite în sensuri contrarii. Viorile le intonează printre opintiri (pauzele de pe al treilea timp), cu ecou constant în compartimentul suflătorilor de lemn (imitații acordice pe timpii 2 și 4) și peste tendințele de ascensiune pe care violoncelele, continuate de viole, le arpegiază.
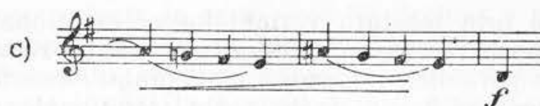
Exemplul nr. 166



Sfîrșitul melodic al temei, solicită răspunsuri care apar ezitant

Exemplul nr. 167
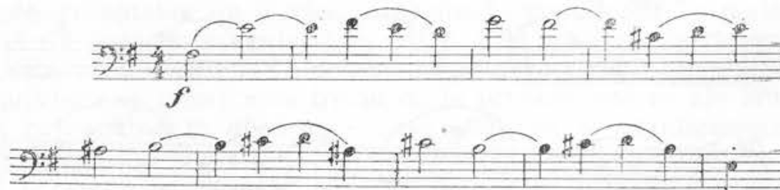




şi se topesc într-o amplă punte comentatoare a diverselor motive sau episoade melodice anterioare şi totodată purtătoare a unor noi idei muzicale (măs. 45—53 şi 53—56). Dintre acestea, ultima — intonată cu deosebită bravură sonoră de corni şi de suflătorii de lemn — este investită cu rol deosebit de important (de semnal, de prezentator) în desfăşurarea formei de sonată:

Exemplul nr. 168



Tonalitatea ei (*si* minor) anunţă începutul celui de-al doilea grup tematic, care se impune prin melodia vibrantă a violoncelelor dublate de corni, melodie preluată pasionat de viori. Este tema a doua a formei de sonată.

Exemplul nr. 169



Pe tranziţia realizată de tema semnal (ex. 168) se înaintează către o nouă fază a desfăşurării grupului secund în tonalitate majoră (*si* major), inaugurată de melodismul liric al suflătorilor. Glasuri de trompete se adaugă la culoarea nouă a discursului simfonic, conducînd — fără posibilitatea unei repetări expoziţionale — la secţiunea dezvoltătoare. Pornită pe linia melodică a temei principale şi dominată de multiplele ei derivaţii, muzica secţiunii mediane se manifestă ca o amplă variantă a expoziţiei. Ideile afirmate şi motivele lor constitutive parcurg faze de travaliu (secvenţări, comentarii armonice cu incursiuni în tonalităţi mult îndepărtate, prelucrări ritmice), dar arcuirea acestora pe episoade delimitate de reluările temei principale sau de intervenţiile motivului-semnal realizează concomitent transfigurări variaţionale. Un remarcabil rezultat al acestei paralele înaintări îl oferă ultima fază a dezvoltării, concepută ca o concluzie a dezbaterilor ei. Sprijinită pe o insistentă prelucrare a primei replici date temei principale în expoziţie (ex. 167 a), are loc o neaşteptată transfigurare a substanţei dramatice. Poezia şi transparenţa lirică înlocuiesc frămîntările contrarii,
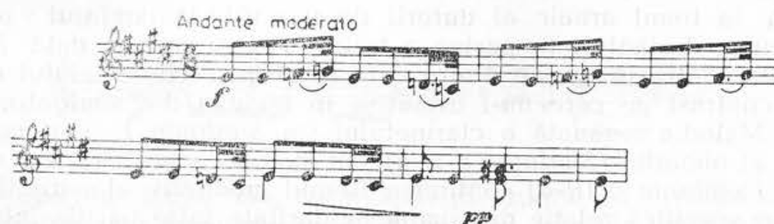
într-o purificată şi înnobilată imagine muzicală. Pe această cale inedită a conducerii acţiunii simfonice, trecerea la repriză se face pe augmentarea în piano a primelor patru celule ale temei principale (cuplate două cîte două). Modificări de esenţă a muzicii se conturează doar către sfîrşitul secţiunii reexpozitive pregătind iposaza eroic-dramatică în care se va înfăţişa ultima oară tema principală. Aceasta se afirmă în ampla Codă, ca rezutat al unor noi travalii dezvoltătoare. Spre deosebire de poetizarea realizată la sfîrşitul dezvoltării, prefacerile finale conduc la o imagine apoteotică. Cu toate glasurile orchestrei şi în maximă intensitate, forţa sonoră creşte şi culminează pe un ultim acord întins peste vibraţia neîntreruptă a timpanului. Drumul pe care îl străbate subiectul simfonic de la profunda melancolie a primei lui apariţii pînă la forţa ultimei lui manifestări are dimensiuni impresionante. Este un traseu pe coordonatele unui proces dinamic în care înfruntarea contrariilor şi devenirea variaţională se întîlnesc, contopindu-se într-o rezultantă ce preconizează concepţia olimpiană a Finalului.

Muzica părţii a doua (Andante moderato, *mi* major) se desfăşoară în formă de lied cu elemente ale formei de sonată şi ale temei cu variaţiuni, pe schema : A — B — A — B — Coda

Ceea ce-i este deosebit de caracteristic şi se impune din nou ca o trăsătură de înaltă artă a compozitorului, este faptul că pe această construcţie de sinteză, riguros şi echilibrat gîndită, muzica evoluează lin, cu aspect improvizatoric, netrădînd nici un moment elaborarea arhitecturală.

Ca şi în prima parte, începutul muzicii are deschidere în trecut, dar de data aceasta trecutul este mult îndepărtat, cufundat în abstract. Senzaţia de arhaic este dată de toate componentele stilistice, corelate între ele cu o remarcabilă cuprindere a autenticităţii lor. Insinuarea structurii frigice în arcuirea melodică a primei teme, expusă la început de corni în unison (dublată pe parcurs de suflătorii de lemn) pe o formulă ritmică ostinată, care conferă muzicii simplitatea unui ton de povestire, particularizează debutul muzicii :
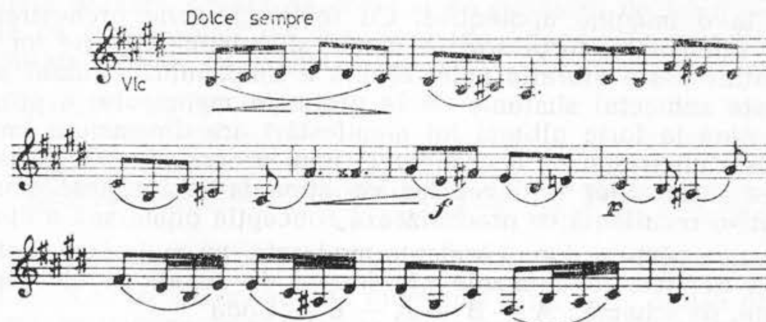
Exemplul nr. 170



Asocierea unor noi culori timbrale (clarinet-fagot-flaut-viori) peste fundalul acompaniator al coardelor în pizzicato (inspirat de maniera acompaniatoare populară) şi discretele modificări intervenite în reluările temei conduc la o a doua idee a grupului *A*, intonată cu simplitate

de viori. Pregătită de o punte dinamizată ritmic (triolete), amintind caracterul de semnal al tranziției din prima parte, melodia temei a doua răsună visător în partida violoncelelor. Suflul larg melodic și cursivitatea ritmică îi dau o fizionomie proprie, diferențiată de cea a primei teme, iar tonalitatea dominantei îi fixează rolul de entitate muzicală în prima secțiune a formei de lied-sonată.

Exemplul nr. 171



Variantele și prelucrările temei *A* din secțiunea următoare (măs. 64—87) fac parte din cercul expresivității tragice, ca element de contrast emoțional cu atmosfera elegiacă a întregului. Cu atît mai deplină apare liniștea pe care o aduce melodismul temei secundare (repartizată acum viorilor și în tonalitatea de bază — *mi* major) în secțiunea a patra (măs. 88—103), terminată pe un fond de tremolo creat de timpani și coardele grave, atmosferă de mister pe care se stinge amintirea motivului arhaic inițial (Coda). Plasarea unei asemenea pagini în istoria simfonismului romantic este surprinzătoare. Niciuna din creațiile ce o preced nu a pătruns spiritualitatea străveche pentru a-și sprijini întinderea și eternitatea ideii, asemenea acestui moment intermediar al unui ciclu simfonic. Implicațiile ineditului brahmsian vor fi remarcate în gîndirea muzicală a secolului XX, pe coordonate noi oferite de revelația trăsăturilor structurale ale muzicii populare, ca fond de înregistrare a unor specifice date de spiritualitate.

De la tonul arhaic al durerii de veacuri, la cuvîntul muzical spectaculos dezlănțuit în partea a treia. Pentru prima dată Brahms revine la contrastul clasic dintre caracterul mișcărilor ciclului cvadripartit, contrast pe care nu-l urmărise în niciuna din simfoniile anterioare. Melodia legănată a clarinetului (în *Simfonia I)*, cîntecul cîmpenesc al oboiului *(Simfonia a II-a)* sau melopeea nostalgică a violoncelelor *(Simfonia a III-a)* continuau filonul meditativ al muzicii lente, creînd o specifică relație de complementaritate între părțile interioare ale întregului simfonic. În ultimul său cuvînt spus în genul simfoniei, Brahms investește muzica părții a treia cu trăsături conclusive, trăsături reliefate de caracterul muzicii („giocoso"), de mișcarea ei (Allegro), de culoarea tonalității *(do* major), de ampla sonoritate orchestrală în care intervin instrumente ce n-au mai fost folosite în primele părți (piccola, contrafagotul, trianglul) și de construcția formei (dominată

de elementele tradiționalului rondo popular). Pentru că tema inițială, atacată în forte de întreaga orchestră, poate fi interpretată ca viguros refren în desfășurarea muzicii, condusă pe interferența unor trăsături de pregnanță ale celor mai reprezentative tipuri de arhitectură muzicală (forma de sonată, de scherzo, de variație pe o temă). Deosebit de originală este înlănțuirea pe care compozitorul o creează între cursul acestei idei fundamentale — curs suspendat cu ton de glumă în măsura a cincea (pe o cădere intervalică de duodecimă) —

Exemplul nr. 172



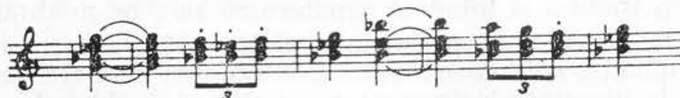
cu o idee muzicală de dans tipic popular

Exemplul nr. 173



și, în continuare, cu un al treilea contur melodic (*mi bemol* major) în caracter de marș, înrudit prin dinamizarea ritmicii interioare (triolete) cu tranzițiile cu rol de semnal din părțile anterioare.

Exemplul nr. 174



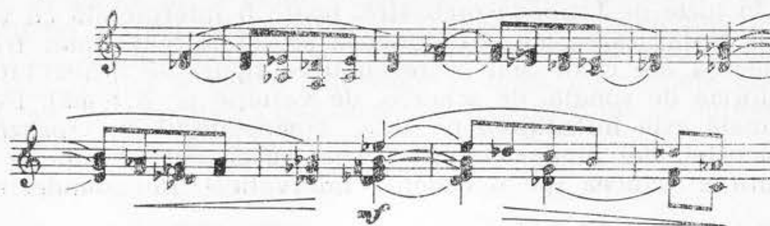
Primul cuplet (căruia îi corespunde al doilea grup tematic al formei de sonată, în tonalitatea dominantei, *sol* major) imprimă contrast expresiv. Tema viorilor este cantabilă, grațioasă antrenînd timbrul pas-

Exemplul nr. 175



toral al oboiului într-o idee secundară, prelungită cu o punte ce pregătește reluarea refrenului. De data aceasta intervin prelucrări dezvoltătoare pe ideile primului grup tematic care alternează cu un nou cuplet (căruia îi corespunde aspectul de trio al formei de scherzo). Pe mișcarea „Poco meno presto", cornii și fagoturile intonează o melodie lirică (*re bemol* major) ce apare ca o variație a ideii cu caracter de marș din secțiunea refrenului :

Exemplul nr. 176



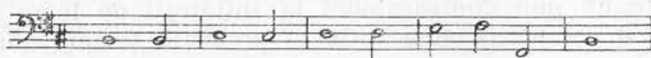
Reluarea (în „tempo primo") ideilor principale (tema fundamentală și tema primului cuplet), amîndouă în tonalitatea de bază (*do* major), corespunde intenției de rezolvare muzicală pe calea mijloacelor reexpozitive, specifice formei de sonată. O nouă tendință dezvoltătoare creează tensiuni și transfigurări ale celor două teme (în ordinea lor inversă), culminînd în intensa strălucire sonoră a secțiunii Coda.

O muzică dominată de nestăvilită veselie, strălucitor și logic încheiată, atrage legitima întrebare : „ce ar putea fi spus în plus peste categorica afirmație artistică ?" Brahms dă un uluitor răspuns prin magnifica realizare cu care încununează nu numai ultima sa simfonie, dar întreaga sa contribuție la continuitatea celui mai complex dintre genurile muzicii instrumentale. Fără ca simfoniile lui Brahms să prezinte o evoluție de la experiență la impunătoare afirmări, așa cum apare în majoritatea manifestărilor creatoare, ultima pagină a ultimei simfonii brahmsiene poate fi plasată pe culmea atinsă de gîndirea și geniul compozitorului. O culme și o mărturie a intelectualității și a sensibilității lui Brahms, a clasicismului și umanismului său ; a contopirii sale cu tradiția și totodată a puternicii sale originalități.

Din tradiție Brahms preia una dintre cele mai reprezentative forme ale gîndirii polifonice : cea a passacagliei și a ciacconei, forme consacrate în literatura instrumentală preclasică. La baza lor — o temă (în general de opt măsuri) pe care se construiesc variațiuni polifonice, temă care la passacaglia se menține permanent în bas, iar la ciacconă urcă și la vocile superioare. O altă diferențiere între cele două tipuri de forme îndeaproape înrudite este marcată și de condiția menținerii fizionomiei tematice (la passacaglia), ceea ce la ciacconă poate deveni difuz, ca rezultat al fanteziei împletirii ei în trama sonoră. În construcția realizării lui Brahms, principiile formei de passacaglia — sever menținute în numeroase variațiuni — sînt părăsite în altele în favoarea tipului de ciacconă, tema apărînd repartizată și vocilor înalte ale orchestrei și uneori fiind greu identificabilă. Se conturează deci în concepția finalului *Simfoniei în mi minor* o formă de ciacconă, întregită de compozitor cu logica unei desfășurări tripartite (teză-antiteză-sinteză), caracteristică gîndirii sale simfonice, dezvoltătoare și propulsive.
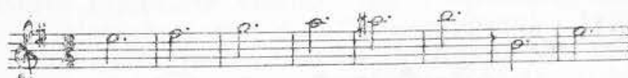
Din tradiție Brahms preia și subiectul său muzical, o temă folosită de Bach pentru ciaccona finală a Cantatei nr. 150, temă de coral protestant, pe cuvintele „Meine Tage in den Leiden". Față de tema lui Bach (*si* minor)

Exemplul nr. 177



tema lui Brahms (*mi* minor) apare îmbogățită cu un element străin gamei minore (ceea ce creează în centrul ei virtualitate conflictuală) și cu întindere mai mare, ca rezultat al folosirii de valori uniforme în desfășurarea ei ritmică :

Exemplul nr. 178



Compartimentul suflătorilor o prezintă în solemne coloane acordice, într-un forte intensificat pînă la culminația din măsura a cincea, în mișcarea Allegro (cu indicația „energico ed appassionato"). Din acest simplu subiect se desprinde torentul muzical al întregului final simfonic, torent în care se înlănțuie 30 de variații întruchipînd diversitatea ipostazelor emoționale ale substanței lui în angrenajul acțiunii dramatice. Dramatismul marchează prima variație, deschizînd și declanșînd problematica muzicii. Tema este cîntată de viorile prime și violoncele (în pizzicati), fiecare treaptă din înaintarea melodică fiind anticipată de vibrația timpanilor (timpul 1), acompaniată de loviturile lor (timpul 2) și urmată de o pauză generală (timpul 3). Intensitatea forte scade spre mezzopiano, nuanță pe care începe variația a doua intonată tot de corzi (violonceli, viole), în aceeași manieră pizzicato și tot pe al doilea timp al metrului ternar. Dar deasupra ei se așterne o melodie lirică (suflătorii de lemn), în curs de pătrimi, crescînd treptat ca intensitate sonoră. Acestui prim contrast creat pe planul orizontal (variația I și II) și vertical (subiect-contrasubiect) îi urmează un gest activ, afirmat în variația a treia (măs. 25—32). Tema răsună hotărît (forte), angrenînd glasurile orchestrei peste o nouă invenție melodică a vocilor grave. Privite în ansamblu, primele trei variații au rolul de a expune ideea principală (condiția tragică, reflectarea ei în sentiment, impulsul activ al acestuia), pe traseul sonor f > mp < f.

Următoarele trei variațiuni sînt de asemenea sudate într-o subsecțiune. Peste tema fundamentală (la coardele grave și fagoturi) și peste acompaniamentul în contratimpi al violelor și viorilor secunde se înalță la viorile prime o nouă melodie (a treia) de romantică expresie lirică (variația a IV-a, măs. 33—40) :

Exemplul nr. 179



Discursul liric este ornamentat în următoarele două variații, peste un desen în mișcare contrară și dinamizat ritmic prin triolete (variația a V-a) și peste un nou contrasubiect la suflătorii de lemn (variația a VI-a), în timp ce intensitatea forte și prezența temei subiect în bas sînt menținute.

Grupul următoarelor trei variații readuc expresia dramatică. Pe tema care continuă să se mențină în bas (cu unele modificări pe traseul ei melodico-ritmic) se suprapun cursurile contrarii (descendente) ale contramelodiei create în variațiunea a VII-a (secvențată, cromatizată, întretăiată de pauze) pe o formulă ritmică ce include întrebări și răspunsuri, amintind relația expresivă a celulelor intervalice din prima temă a simfoniei :

Exemplul nr. 180



Ceea ce caracterizează acest al treilea grup variațional este importanța pe care o cucerește factorul ritmic în intensificarea tensiunii dramatice, factor dinamizat pînă la divizarea excepțională a timpului apărută în variația a noua. Pe plan sonor, intensitatea se desfășoară pe curba f<ff>f> piano, nuanță pe care calmul ritmic se reinstalează. Se conturează pînă în acest moment un prim mare grup variațional, pe parcursul a trei subsecțiuni expresive, fiecare dintre acestea cuprinzînd trei variații. Dar muzica își continuă fluența, următoarele două variații (X și XI) avînd rol de tranziție către un al doilea grup, în dispoziție ritmică nouă, a cărui substanță poetico-meditativă contrastează cu caracterul frămîntat al muzicii grupului precedent. Lirismul instalat în variația a X-a și intensificat în a XI-a, conduce la unul dintre cele mai inspirate momente ale ciacconei. Este nostalgica melodie a flautului (var. XII), în a cărei unduire — încadrată de o culoare sonoră camerală — se simte ascunsă prezența temei conducătoare. Instalarea tonalității omonime majore (*mi* major) în următoarea variație particularizează — alături de schimbarea ritmică — noul grup variațional (var. XII—XV). Frumusețea poetică a melodiei flautului este adîncită în puritatea lirică a dialogului dintre clarinet și oboi (var. XIII). Flautul, clarinetul și oboiul sînt instrumentele cărora Brahms le-a dăruit în acest sudat cuplu de variații (XII și XIII) una dintre cele mai interiorizate pagini ale literaturii lor. În următorul cuplu de variații (pentru că spre deosebire de primul grup în care variațiile sînt alăturate trei cîte trei, cel de-al doilea grup este alcătuit din variații perechi), revine trombonilor rolul de a conduce înaintarea lentă a muzicii (în aceeași tonalitate *mi major* și pe aceeași măsură 3/2). Expresia gravă de coral cu inflexiuni funebre este continuată și în următoarea variație (variația XV), care încununează muzica unei ample secțiuni expozitive, sprijinită pe opoziția expresivă a două grupuri variaționale.

Cu variația a XVI-a începe o nouă secțiune a muzicii, marcată de rememorarea temei cu strălucire sonoră dominată de tromboni, în

tempo primo şi în tonalitatea iniţială (*mi* minor). Ceea ce intervine nou, faţă de prima ei prezentare, apare pe ultimul timp al măsurii a patra, în momentul de maximă intensitate a curbei sonore (fortissimo), prin intervenţia contrapunctică a coardelor, pe curs treptat descendent în pătrimi. Este un impresionant strigăt în cădere, ce anunţă declanşarea unei încrîncenate acţiuni dramatice. Viitoarele opt variaţiuni prezintă înfruntări de forţe, ceea ce conduce la interpretarea unei intenţii dezvoltătoare, asemenea dinamicii interioare din conceptul formei de sonată. Coardele grave intonează tema într-un neliniştit tremolo, iar lemnele schiţează un motiv sincopat (var. XVII) într-un crescendo ce continuă cu vehemenţă în următoarea variaţie. O aparentă respiraţie în ascensiunea dinamică pare a aduce variaţia a XIX-a, cînd tema este ascunsă printre figuraţiile viorilor, dar rezonanţele ameninţării continuă să o însoţească şi să-i anihileze echilibrul. Intervine un nou proces de dinamizare ritmică (cursul în triolete din variaţia XX, valurile de valori mici în variaţia următoare) odată cu creşterea sonorităţii pînă la culminaţia din variaţia XXI, urmată de risipirea ei misterioasă din variaţia XXII. În aceste ultime confruntări tema este voalată, acoperită de capricii ritmice şi ornamentale. Descumpănirea dăinuieşte pînă la variaţia XXIV cînd violinele în maximă intensitate sonoră reafirmă tema de ciacconă. De data aceasta intenţia de suprapunere a principiului conclusiv al formei de sonată (repriză) pe tehnica variaţională este declarată cu claritate, primele aspecte ale transfigurărilor făcute temei de bază apărînd în următoarele variaţii pe planurile cucerite în evoluţia condusă pe traseu de spirală. Trăsăturile primei variaţii sînt întruchipate de variaţia XXIV — treptele de înaintare melodică a temei fundamentale fiind marcate (de viori) tot pe timpul al doilea al metrului ternar (dar în curs constant de triolete):

Exemplul nr. 181



Contrasubiectul variaţiei a doua migrează în variaţia XXV, intonat în registrul înalt al viorilor peste o impresionantă afirmare orchestrală a temei conducătoare. Transfigurările continuă să apară în zona echilibrată a episodului reexpozitiv ce culminează în concepţia variaţiei a XXX-a (măs. 241—248). Este momentul în care începe detaşarea de principiile severe ale tehnicii variaţionale, riguros afirmate în închegata dramaturgie a muzicii pînă acum. Ascensiunea melodică a temei este fixată din nou cu maximă amploare sonoră (suflători dominaţi de tromboni), dar momentul ei conflictual *(la diez)* este tratat enarmonic şi prelungit :

Exemplul nr. 182



creînd deschidere spre ipostaza apoteotică a transfigurărilor finale. Acestea se desfășoară într-un alt tempo (Piu allegro), pe alte dimensiuni (12 și 16 măsuri), într-o fluență care subliniază și concentrează finalitatea acțiunii simfonice, acțiune articulată de la prima la ultima măsură într-o uluitoare continuitate ascendentă.

Se poate remarca, în concluzia considerațiilor făcute, că Brahms-simfonistul alege ca prim și ultim cuvînt al său în aria celui mai reprezentativ gen al muzicii orchestrale gîndirea variațională. Un prolog cules din lumea lui Haydn (*Variațiunile pe o temă de Haydn*) și un epilog din cea a lui Bach încadrează șirul celor patru simfonii ale sale, grupate două cîte două în timp (1876—1877 și 1883—1885) și cîte două în univers tonal (*do* și *mi* minor, *re* și *fa* major). Fiecare întreg și fiecare pagină a acestor realizări se înfățișează ca o comunicare gravă între compozitor și noi, comunicare transmisă prin documente de artă în care apare o viziune originală asupra marilor forme ale muzicii clasice. Dar forța generalizatoare a ultimului mesaj simfonic brahmsian și a primului Final-ciacconă din istoria simfoniei a îngrădit posibilitatea atribuirii unei denumiri care să stabilească o particularitate lucrării în ansamblul ei, așa cum se împămîntenise pentru prima simfonie („a X-a de Beethoven"), pentru a doua („Pastorala" sau „Vieneza") și pentru a treia („Eroica" sau „Germanica" [1]). Pentru că dimensiunile ideii simfonizate depășesc limitele spațiale și temporale, iar manifestarea artistică, sprijinită pe tradiție și creînd tradiție, se ridică în acest caz deasupra putinței de fixare a unui climat și colorit de referință.

La Meiningen, cu orchestra lui Bülow, Brahms pregătește timp de două săptămîni prima audiție a noii sale simfonii. La repetiția generală din 24 octombrie 1885 asistă, printre cele trei persoane acceptate în sală, Richard Strauss, tînărul talent care în curînd va continua în orașul din Turingia activitatea lui Bülow. Răsunetul pe care l-a avut prin orașele Germaniei și peste granițele ei concertul din 25 octombrie 1885 a determinat formația lui Bülow să urmeze compozitorul într-un lung turneu de prezentare a *Simfoniei în mi minor*. Muzica lui Brahms, în ilustra ei interpretare, străbate prin marile centre muzicale — de la Frankfurt la Amsterdam. Viena o va asculta doar la începutul anului 1886 (la 17 ianuarie), cîntată de orchestra filarmonică sub bagheta lui Richter, iar Leipzig-ul, la 18 februarie, în interpretarea orchestrei Gewandhaus dirijată de compozitor. Ca și pentru *Simfonia a III-a*, cronicile din capitala Saxoniei au fost superlative. Referindu-se la Ciaccona finală, Bernhard Vogel aprecia în articolul său din „Leipziger Nachrichten": ... „este construită în așa fel încît știința contrapunctică (a compozitorului, n.a.) apare subordonată conținutului poetic... Nu poate fi comparată cu nici o altă operă anterioară de Brahms și constituie un caz unic în literatura simfonică din prezent și trecut... [2]
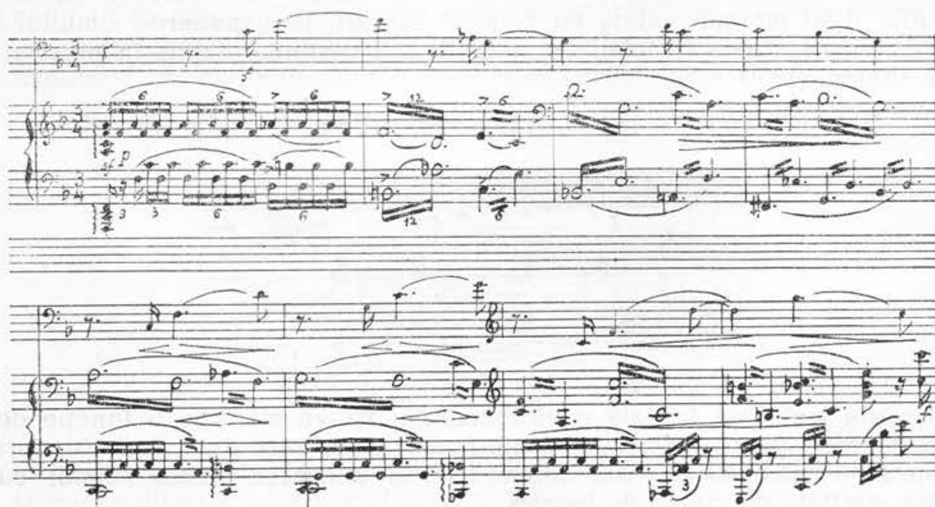
---

[1] Denumirea aparține lui Max Kalbeck.

[2] May, Florence. *Op. citat*, vol. II, p. 238.

Pe malul lacului Thun

În biografia lui Brahms, anii 1886—1888 apar înlănțuiți între ei prin cele trei vacanțe petrecute de compozitor, consecutiv, în Elveția, în satul Hofstetten de pe malul lacului Thun. Sălbatic de frumos — cu priveliștea peste întinsul neclintit de apă și către crestele de munți mereu înzăpezite — colțul ales de Brahms pentru obișnuita sa izolare în lunile de vară îi aduce reconfortare și-i stimulează fantezia. Apropierea orașului Berna este atrăgătoare doar pentru ambianța de intelectualitate, de muzică de cameră și de prietenie pe care o oferă artistului locuința scriitorului Viktor Widmann, dar prospețimea naturii și voluptatea singurătății îl rețin îndelung în satul de la marginea lacului. În pribegiile dimineților de vară, el se oprește deseori la stînca pe care dăinuiește încă încrustată urma lăsată de trecerea prin viață a altui visător, urma unui trubadur din secolul al XII-lea: „Aici, la umbra pădurii sale, a compus cîntece de dragoste nobilul cavaler Heinrich von Staetengen". Un loc de meditație, de răscolitoare gînduri, din care a izvorît muzica unei prime creații a vacanței anului 1866: *„Sonata în fa major pentru violoncel și pian (op. 99).* Este o „nouă simfonie deghizată" — cum ar fi apreciat-o desigur Schumann — care se deosebește emoțional și structural de primele „sonate-duo" compuse de Brahms (în *mi* minor — pentru violoncel și pian; în *sol* major — pentru vioară și pian). Față de liniștita lor desfășurare, fără contraste puternice între idei sau între părți, simfonismul noii lucrări reînvie patosul beethovenian pe care pornise creația compozitorului la douăzeci de ani. Întreaga concepție pe care e construită muzica *Sonatei în fa major* este plămădită din confruntări. Se înfruntă între ele motivele din alcătuirea tematică

Exemplul nr. 183 — *Allegro vivace* (Partea I, tema principală)
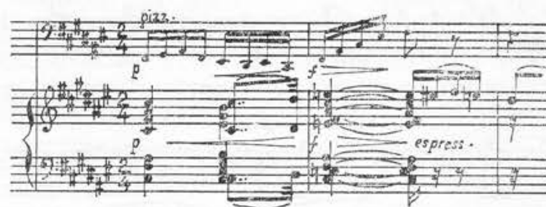


şi sensul expresiv al frazelor din componenţa ideilor muzicale; se înfruntă conţinutul afectiv al temelor formei de sonată şi al secţiunilor ei, principiul contrastului înlocuind însăşi elaborarea dezvoltătoare specifică evoluţiei clasice. Pentru că între expoziţie şi repriză Brahms îndrăzneşte să intercaleze un episod epic misterios, cu material muzical propriu, inaugurînd o modalitate inedită de conducere a acţiunii în cadrul formei tradiţionale. Contemporanii lui Brahms au fost derutaţi de această modificare adusă arhitecturii clasice, după cum au fost deosebit de surprinşi de îndrăzneala modulaţiei atît de neconformiste pe atunci, de la *fa* major (expoziţia) la *fa diez* minor (dezvoltarea), comentîndu-se nefavorabil asemenea derogări structurale şi stilistice.

Legătura dintre episodul fantastic intercalat şi repriză este realizată printr-o succesiune de acorduri lente ale pianului, urmărindu-se saltul intervalic caracteristic motivului iniţial al temei principale, în nuanţe din ce în ce mai stinse. Reluate simetric în secţiunea reprizei, ideile muzicale apar învăluite de poezie în Coda. Un ultim gest de contrast — cu acţiune şi faţă de următoarea parte a ciclului — aduce tonul viguros al temei principale, cu care se încheie muzica primei mişcări. Faţă de aceasta, muzica părţii a doua (Adagio affettuoso, în *fa diez* major) prezintă pregnante elemente de particularitate. Pe formă de lied, concepută limpede şi pe secţiuni de dimensiuni mici, muzica se desfăşoară într-o deosebit de înlănţuită bogăţie melodică, melodism tînguitor, dens cromatizat, cu totul contrastant faţă de factura lui dinamică din mişcările învecinate. Bogăţia şi înlănţuirea melodică nu este întreruptă decît de o scurtă punte între ideile din secţiunea mediană *(B)* — o frîntură de melodie cu rezonanţe schumanniene, ce pare a fi o aluzie la intonaţiile pianului din epilogul ultimului lied al ciclului *Viaţă şi dragoste de femeie* — şi de o a doua punte către luarea secţiunii *A*.

Elemente de contrast nu lipsesc nici din poeticul curs al mişcării lente, fiind marcate odată cu primele măsuri, în expunerea simultană a temei principale (la pian), şi a motivului diatonic, expus în pizzicati de violoncel:

Exemplul nr. 184 — *Adagio affettuoso.*
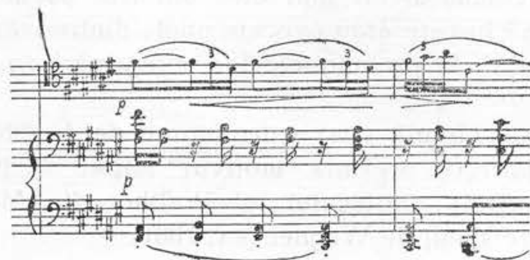


Formula melodică iniţială a violoncelului îşi va menţine o funcţie de „memento" peste diferitele planuri muzicale, răsunînd grav (uneori aspru — măs. 40-43), dar topindu-se în stilizarea finală (Coda) cu expresivitate de cîntec de leagăn.

Partea a treia, în *fa* minor, este o poveste muzicală fantastică, începută în mezza-voce de pian, într-un caracteristic curs de optimi pe metrul 6/8. Structurarea formei de scherzo favorizează în continuare concepţia conflictuală a suprafeţelor muzicale, concepţie realizată nu numai între secţiuni (scherzo-trio-scherzo), dar şi în desfăşurările lor interioare. Remarcabilă este inventivitatea ritmică a acestui intermezzo epic, prin intercalarea unor pulsaţii variate ce creează crisparea în iureşul povestirii. Legătura cu basmul nordic, cu imaginile lui în permanentă şi fantastică opoziţie, aşa cum apar în numeroase creaţii camerale, se desfăşoară de data aceasta repetat, afirmîndu-se atît în prima parte (cînd înlocuieşte secţiunea dezvoltătoare), cît şi în desfăşurarea celei de a treia mişcări.

În puternic contrast cu imaginea ţesută din elemente de mister, dinamism eroic şi reverie, Finalul (Allegro molto) prezintă o limpezime de cristal. Un melodism simplu, de provenienţă populară se desfăşoară concis, într-o formă de rondo cu două cuplete *(A — B — A — C — A — B — A — Coda)*. Tema refren, abia şoptită la început de violoncel apoi intonată din ce în ce mai energic de către pian, pînă la sonorităţi ample amintind dangătele clopotelor, este de o fermecătoare puritate. Stilul neoclasic cu colorit şăgalnic — aşa cum îl va realiza şi Prokofiev cu deosebit succes, în partea mediană a *Sonatei* sale *pentru vioară şi pian în do major*, un secol mai tîrziu (1949) — este soluţia aleasă de Brahms pentru a limpezi confruntările de variate intensităţi din muzica mişcărilor anterioare. Apar şi în desfăşurarea ultimei părţi cîteva umbre (coloritul grotesc pe ritm de marş din primul cuplet; confesiunea patetică, amintind momente de melancolie din Adagio sau Trio — în al doilea cuplet), dar nici una din nuanţele lor nu mai au forţa de a descumpăni echilibrul impus de limpezimea refrenului, remarcabil sintetizat în Coda.
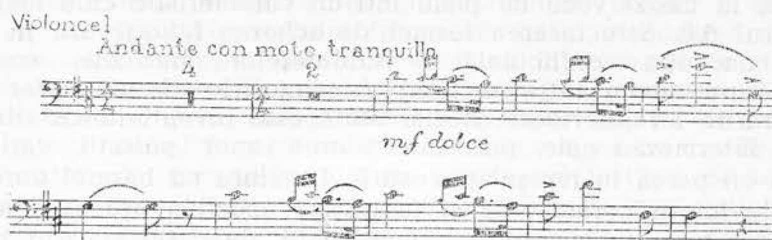
Sprijinindu-se pe intonaţii de rezonanţă populară, concluzia *Sonatei în fa major* cucereşte calităţi de obiectivitate clasică. Sursa de inspiraţie autentic populară poate fi desprinsă şi din legătura ce se impune între melodia violoncelului din partea lentă (măs. 12):

Exemplul nr. 185



şi liedul lui Antonin Dvorak, intitulat *Cîntec învăţat de la mama*, transpus ulterior pentru violoncel şi pian:

Exemplul nr. 186



Titlul liedului lui Dvorak trimite la tezaurul de cîntece transmise din generaţie în generaţie şi nu poate fi vorba — în acest caz — de un argument ilustrativ pentru filiaţia Brahms-Dvorak. Elementul popular se impune în această lucrare fie sub forma integrării unei melodii de circulaţie orală (în partea lentă), fie ca prelucrare a lui (cum apare în concepţia Finalului). Adăugat la elementul epic-fantastic de pură esenţă populară — el conferă acţiunii muzicale o precumpănitoare forţă generalizatoare, înfruntînd şi rezolvînd tumultul romantic (al problematicii imediate), prezentat în ideile de debut ale sonatei. Sub acest aspect, *Sonata în fa major pentru violoncel şi pian* rămîne deosebit de reprezentativă pentru romantismul brahmsian, cu rădăcini adînci în formaţia anilor de adolescenţă, alimentaţi de viziunea optimist-populară a muzicii şi legendelor nordice.

Cea de-a doua sonată compusă în vara anului 1886, *Sonata în la major pentru vioară şi pian (op. 100)* este un nou model de concepţie a ciclului clasic. Faţă de complexitatea sonatei anterioare (pentru violoncel şi pian) această nouă mărturie a diversităţii gîndirii lui Brahms întruchipează seninătatea. Pe drept cuvînt José Bruyr sugerează pentru această lucrare denumirea de „Sonnenschein" sau „La Sonate de la Melodie" [1]. Denumirea sub care a intrat în circuitul vieţii muzicale este *Thuner Sonate*, justificată atît pentru ambianţa în care a fost compusă, cît mai ales datorită poemului lui Joseph Viktor Widmann [2] în care erau evocate unele dintre mărturisirile făcute de Brahms poetului, în prelungitele lor peregrinări de pe malurile lacului Thun.
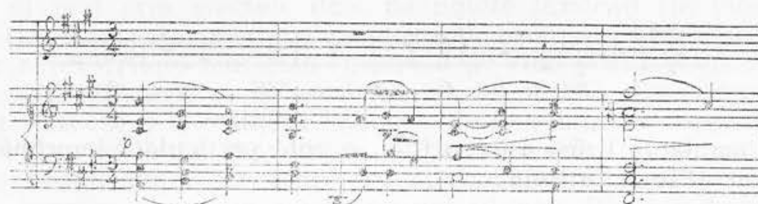
Lucrarea mai circulă şi sub denumirea de *Meistersänger-sonate*, datorită asemănării ce prezintă motivul iniţial al primei ei teme (ex. 187) cu începutul cîntecului lui Walther din *Maeştrii cîntăreţi din Nürnberg* (Preislied) de Wagner (ex. 188) :

---

[1] Bruyr, José. *Brahms*, Paris, 1965, Editions du Seuil, p. 152.

[2] Thomas San-Galli, *Johannes Brahms*, München, 1922, Edit. R. Piper & Co., p. 239.

Exemplul nr. 187 — *Allegro amabile*
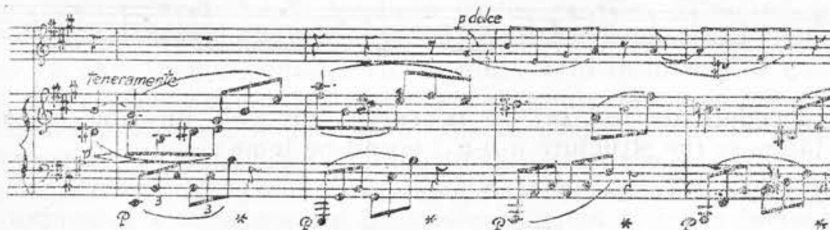


Exemplul nr. 188 — *Preislied* (Wagner: *Maeştrii cîntăreţi*)



Elementul popular, folosit de Wagner pentru a opune rigidităţii conservatoare farmecul sincerităţii muzicale, marchează şi începutul *Sonatei* lui Brahms, coincidenţă ce poate fi interpretată fie ca o influenţă a aceleiaşi surse melodice de provenienţă populară, fie (mai puţin probabil) ca o intenţionată subliniere a aderării lui Brahms la ideea estetică tratată de Wagner în opera sa, dar în nici un caz ca o lipsă de inspiraţie, aşa cum au apreciat comentatorii antibrahmsieni. Pentru că tocmai ceea ce caracterizează muzica *Sonatei în la major* este inepuizabila bogăţie melodică şi măiestria elaborării ei de-a lungul celor trei părţi componente, ceea ce l-a şi determinat pe José Bruyr să o particularizeze ca „sonată a melodiei".
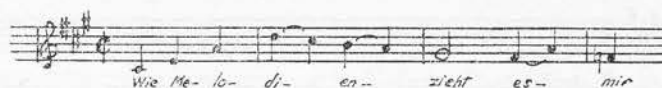
Forma de sonată pe care e construită prima parte (Allegro amabile) are la bază trei teme, dintre care primele două par a ilustra extazul compozitorului faţă de frumuseţile naturii elveţiene: prima (ex. 187), expusă repetat (la pian, la vioară); a doua, cu eleganţă de vals straussian, dar pe o concepţie ritmică ce îmbină simplitatea metrului ternar al melodiei (cu timpi divizaţi binar) cu suflul compus al acompaniamentului (cu timpi divizaţi ternar — grupuri de triolete);

Exemplul nr. 189
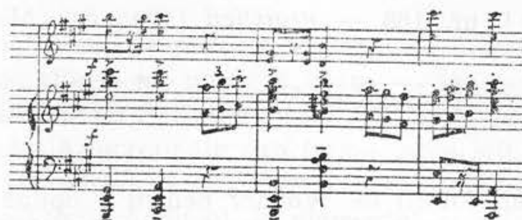


Într-unul dintre liedurile pe care le compune în aceeaşi perioadă *(op. 105, nr. 1)*, melodia va fi reluată ca una ce avea corespondenţă cu sensurile unor versuri de Claus Groth — *Wie Melodien zieth es mir...* (Ca melodiile ce-mi străbat uşor prin gînd...)

Exemplul nr. 190



În ambianța lirică a expoziției, o notă particulară imprimă caracterul eroic al temei a treia :

Exemplul nr. 191



Cu apariție lapidară în secțiunea expozitivă (din ultimele ei măsuri), tonul ei energic brăzdează secțiunea mediană a formei, ca element de contrast față de unduirile melodioase ale temei principale pe care se începe elaborarea dezvoltătoare. Un plus de culoare în această secțiune aduc intonațiile maghiare, inițial discrete (măs. 117—124) apoi cu pregnante inflexiuni de romanță lăutărească (pian : măs. 137 ; vioară : măs. 146). Melodismul generos al expoziției prezintă unele modificări în sinteza reprizei și o realizată concentrare în Coda, rezolvată viguros pe elementele ultimei teme.
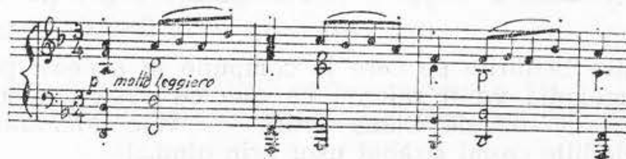
Față de concepția arhitecturală tradițională din prima mișcare, forma părții a doua reprezintă un aport în construcția muzicii, prin îmbinarea realizată între trăsăturile specifice mișcărilor interioare ale ciclului de sonată : Andante și Scherzo. O mișcare lentă — Andante tranquillo — purtătoare a unei melodii de cantabilitate vocală (în *fa* major și ritm binar)

Exemplul nr. 192 — *Andante Tranquillo*



este succedată de trei ori de mișcarea „vivace", un ritm ternar de dans țărănesc (pe structura *a-b-a*$_v$) pornit pe tema :

Exemplul nr. 193 — *Vivace*



Caracterul popular este şi mai marcat în a doua reluare a dansului (Vivace di piu) prin efectele date de notele pizzicati (la vioară) şi staccati (la pian), fragment ce conduce la esenţializarea celor două tipuri de expresivitate muzicală (ilustrînd pe rînd sentimentul de beatitudine contemplativă şi de exuberanţă) în ultima lor succesiune. Brahms realizează o ingenioasă îmbinare de imagini, din care se poate deduce, atît contribuţia inovatoare a fanteziei sale, cît şi sprijinirea sa pe concepţia suitei preclasice, cu contrast între mişcări şi caracterul lor, precum şi pe cea a tehnicii variaţionale (fiecare dintre cele două teme ale fragmentelor muzicale în alternanţă fiind variat tratată de ambianţa armonică şi ornamentală).

În Final, Brahms menţine atmosfera poetică în fragmentele lente ale părţii anterioare, persistenţa sentimentului de extaz fiind redat prin forţa melodismului simplu, neornamentat (melopeea viorii). Dar considerînd lucrarea în ansamblul ei, acest Allegretto grazioso cu tendinţă spre legănare lentă (aşa cum solicită şi indicaţia iniţială „Quasi Andante") risipeşte din luminozitatea muzicii primelor două părţi. De altfel, coloritul sumbru al primului cuplet *(B)* din forma de rondo liber tratată va fi reluat de Brahms în liedul *Auf dem Kirchhofe (op. 105, nr. 4)* — ca unul ce întruchipa ambianţa întunecată a cimitirului din versurile lui Detlev von Liliencron [1]. Larga punte pe secvenţe descendente cromatizate (măs. 49-52) către reluarea temei refren *(A)* şi al doilea cuplet, alcătuit din două idei muzicale — una *(C)* construită pe o suită de motive din nou descendente (măs. 78-89), cealaltă *(D)*, cu accente impetuoase subliniate în special în prelucrarea finală (măs. 90-111), contribuie la unele tendinţe depresive ale muzicii. Desfăşurarea în continuare a tabloului final prezintă simetrie, schema formei fiind : *A-B-A-C-D-A-B-A-Coda*. Ultima apariţie a temei refren, urmînd imediat episodului sumbru *(B)*, reuşeşte să creeze, prin contrast, oarecare descătuşare. Farmecul ei poetic, continuat şi în Coda pe îmbinarea unor elemente din *D* şi din *A* nu prinde consistenţă, risipindu-se — expediat parcă — în ultimele măsuri ale lucrării. Este o senzaţie de cortină lăsată brusc, care ocoleşte relaxarea totală din logica desfăşurării tradiţionalului simfonism.

În a treia lucrare compusă în vara anului 1886, în *Trio în do minor (op. 101)*, Brahms merge pe aceeaşi fantezie neconformistă, pe aceeaşi bogăţie melodică şi tendinţă către concizie. Întrunind într-o singură lucrare cele trei instrumente pentru care compusese sonatele acestei vacanţe (pianul, vioara, violoncelul), *Trio în do minor* concentrează diversitatea simţămintelor ce le-a sugerat, reprezentînd cel mai mult latura introspectivă nordică a compozitorului. Această trăsătură este anunţată de tonalitatea lucrării, tonalitatea primei simfonii şi a primelor cvartete (cu pian — *op. 60* ; pentru coarde, *op. 51 nr. 1)*. Forţa expresivă a *do* minorului brahmsian domină întreaga lucrare (cu excepţia mişcării lente), ilustrînd frămîntări şi năzuinţi, evocînd fan-

---

[1] Legătura cu muzica liedului este făcută, atît prin acompaniamentul pianistic, cît şi prin conturul melodic al temei din sonată, preluat în fraza a doua a temei din lied.

tasticul și neliniștea epică, profunzimea meditației și încordarea ei stimulatoare, aspecte prelungite pînă în pagina finală. Principiul clasic al contrastului dintre caracterul temelor de bază ale formei de sonată este violent marcat în prima parte (Allegro energico) prin caracterul energic al temei principale (secvențată și continuată de pregnanța ritmică a următoarei idei — măs. 12-21), caracter opus lirismului pasionat al temei a doua, anihilat curînd de comentariile și prelucrările ce se manifestă stăruitor încă din prima secțiune a formei. Tonul de forță domină întreaga mișcare, contrastînd cu narațiunea misterioasă a părții următoare (Presto non assai, *do* minor), cu muzica ei întretăiată de neliniști (secțiunea trio-ului central, în *fa* minor).

O remarcabilă pagină lentă (Andante grazioso, *do* major) desparte problematica agitată și coloritul fantastic al celor trei mișcări ce o împrejmuiesc (toate în *do* minor). Este o pată de liniște realizată prin stilizarea trăsăturilor specifice cîntecului popular : melodism, inconsecvență ritmică, simplitate acompaniatoare, reluări variaționale. Nuanțe de contrast aduc doar culorile timbrale ale celor două tipuri de instrumente, dialogînd sau comentînd ideile muzicii. Alternanța metrului ternar cu cel binar pe care evoluează melodia primei teme se grupează pe succesiunea 3/4—2/4—2/4, colorînd inedit stilul muzicii lente :

Exemplul nr. 194



Asemenea caracteristici ritmice populare (care pătrund doar în creația compozitorilor reprezentanți ai școlilor naționale muzicale din contemporaneitatea lui Brahms) apar ilustrative în concepția stilistică a unui compozitor german romantic, acuzat permanent de conformism. Nonconformist se manifestă și în ultima parte a lucrării (Allegro molto) — o sinteză muzicală a substanței părților anterioare. Se întîlnesc în paginile ei reminiscențe ale misterului, ale impulsurilor de forță și ale valurilor de lirism din muzica primelor trei mișcări, într-o formă de sonată liberă și extrem de bogată în material muzical. Este singura parte a lucrării în care compozitorul renunță la tendința spre concentrare, descătușîndu-și fantezia într-o generoasă vervă inventivă. Caracterul de scherzo fantastic domină intenția de concluzie îndelung pregătită și genial afirmată în Coda, o secțiune amplă, desfășurată pe dimensiuni egale cu cea a reprizei.

Despărțite prin patru ani de ultimele lucrări camerale instrumentale (ani în care Brahms a compus ultimele două simfonii și șapte mănunchiuri de lieduri), cele trei creații ale verii 1866 — două sonate și un trio — continuă (alături de lieduri) manifestarea cea mai constantă a artei brahmsiene, așa cum atestă lista de opusuri deschisă și închisă de genul sonatei *(op. 1 — op. 120)* și al liedului *(op. 3 — op. 121)*.

Liedul presărat în întreaga evoluție creatoare și dominant permanent în succesiunea variatelor creații este generos reprezentat și în acest moment al biografiei lui Brahms prin cele trei grupuri de 5 *cîntece pentru voce și pian (op. 105, 106, 107)*, aparținînd acestei perioade, dar publicate trei ani mai tîrziu.

În grupul *op. 105*, cu excepția liedului al treilea *Klage* (Tînguire), compus pe versuri populare cu circulație în regiunea Rhinului de jos, celelalte patru piese miniaturale sînt inspirate de poemele unor diferiți poeți. Dintre acestea apare pentru prima și ultima dată în lista liedurilor lui Brahms numele lui Hermann Lingg, poet puțin cunoscut, dar deosebit de inspirat în versurile tristului său poem *Immer leiser wird mein Schlummer* (Somnul meu devine din ce în ce mai puțin profund). Melodismul elevat pe care acest poem l-a inspirat compozitorului amintește melopeea violoncelului din partea lentă a ultimului concert pentru pian. Pentru prima dată apare și numele poetului Detlev von Liliencron, care semnează textul celui de al patrulea lied *Auf dem Kirchhofe* (La cimitir), unul dintre cele mai cunoscute lieduri brahmsiene (în *do diez* minor), cu un remarcabil stil vocal concertistic, sprijinit pe un acompaniament pianistic grav și evocator.

Este greu de ierarhizat frumusețea și măiestria celor cinci lieduri ale grupului *op. 105*, omogen prin tematica tristă inspiratoare. O deosebită prețuire a dat Brahms primului cîntec — *Wie Melodien zieth es mir leise durch den Sinn...* (Ca melodiile ce-mi străbat ușor prin gînd), pe versuri de Klaus Groth, a cărui cantilenă pare a fi fost inspirată de melodismul liric al temei a doua din prima parte a *Sonatei pentru vioară și pian în la major*, compusă în aceeași perioadă. În ultimul lied, intitulat *Verrath* (Trădare), pe versuri de Karl Lemke, Brahms reia tonul de baladă, învestindu-l cu accente dramatice în partea lui mediană. Este singurul cîntec în mișcare vioaie (Con moto) în șirul celor cinci lieduri ale grupului, cărora le este caracteristică mișcarea lentă și structura tonală minoră (cu excepția primului lied în *la* major).

În al doilea grup *(op. 106)* tematica este mai puțin întunecată, trăsătură ce se poate deduce și din indicațiile de expresie ce tind spre grație și reverie. Pe versuri de Reinhold sînt compuse liedurile *Auf dem See* (Pe lac) și *Ein Wanderer* (Un călător), primul fiind o realizată pereche a liedului *Auf dem Schiffe* (Pe corabie — *op. 97, nr. 2)*, lied inspirat de versurile aceluiași poet. Și în acest grup se poate remarca prezența unor nume ce figurează pentru prima dată în creația lui Brahms, așa cum este cel al lui Franz Kugler (inspirînd cîntecul nr. 1, o nouă „Serenadă" brahmsiană mult îndrăgită de interpreți, pe un acompaniament pianistic evocînd chitara), sau cel al lui Adolf Frey, pe ale cărui versuri Brahms compune una din minunatele sale pagini vocale lirice. Poezia lui Klaus Groth *Es hing der Reif in Lindebaum* (Atîrna chiciura în tei) oferă din nou compozitorului o imagine tristă a naturii, sentimentul nostalgic al celor doi nordici întîlnindu-se într-o nouă mărturie de artă.

Față de primele două grupuri din care răzbate tristețea și resemnarea caracteristică liedurilor din perioada tîrzie, cel de al treilea grup *(op. 107)* aduce seninătate. *An die Stolze* (Către o orgolioasă) e intitulat primul lied (pe versuri de Paul Flemming), remarcabil printr-un „altdeutscher Stil". Nuanțe de umor și vervă animă liedul *Salamander* (Salamandra), inspirat de poezia lui Karl Lemke, vervă ce imprimă acompaniamentului o mișcare continuă cu tendință de plasticitate. Cu o rară delicatețe sînt compuse liedurile nr. 3 și 4 ale grupului, primul pe versurile lui O. F. Gruppe (un nume ce nu se repetă în creația de lieduri brahmsiene) — intitulat *Das Mädchen spricht* (Tînăra fată vorbește), remarcabil prin stilul său declamatoriu; al doilea cu titlul *Maienkätzchen* (Pisoii), pe versuri de Liliencron. Doar în ultimul cîntec — *Mädchenlied* (Cîntecul tinerei fete), inspirat din poemul lui Paul Heyse, reapar umbre de melancolie, muzica lui Brahms reflectînd gîndurile unei nefericite torcătoare.

Noile creații ale verii anului 1886 sînt cîntate cu răsunător succes la deschiderea stagiunii de concerte din Viena. Violoncelistul Hausmann și Brahms prezintă la 24 noiembrie 1886 *Sonata pentru violoncel și pian în fa minor,* iar violonistul Hellmesberger și compozitorul asigură prima audiție a *Sonatei pentru vioară și pian în la major,* la 2 decembrie a aceluiași an. Tot în cursul lunii decembrie este ascultată pentru prima oară la Budapesta și muzica *Triou-lui în do minor,* în interpretarea compozitorului, a violonistului Hubay și a violoncelistului Popper.
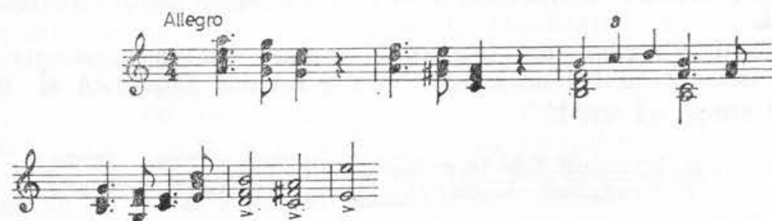
În afară de o nouă călătorie în Italia, făcută de Brahms în primăvara anului 1887 în tovărășia lui Theodor Kirchner și a editorului său Fritz Simrock, nici un eveniment nu este semnalat ca deosebit în cursul acestui an al vieții compozitorului. Evenimentele aparțin creației și au loc tot în Elveția, în preajma lacului Thun, unde Brahms revine pentru a petrece lunile de vară și a compune departe de forfota metropolei austriece. În casa scriitorului Widmann din Berna — la apropiere de o oră de satul Hoffstetten unde își stabilește din nou șantierul de lucru — el întîlnește vechi și noi prieteni, intelectuali și artiști de elită ai timpului. Printre aceștia dirijorul Hegar din Zürich, scriitorii Gottfried Keller și Klaus Groth, cronicarii vienezi Hanslick și Kalbeck, și uneori cîntăreața Hermine Spiess, interpreta și — poate — inspiratoarea ultimelor sale lieduri. Dar Brahms își apără cu îndîrjire izolarea și în locuința sa din retrasul sat elvețian lucrează fără să împărtășească nimănui intențiile sale creatoare. Surpriza pe care el o va face lumii muzicale va fi un nou concert, de data aceasta un concert pentru două instrumente și orchestră. La baza lui — simbolul prieteniei, al prieteniei sale pentru Joachim. Amănunte în legătură cu răceala ce se instalase în ultimii ani între cei doi artiști abundă în cărțile biografilor lui Brahms și Joachim. Ele gravitează în jurul conflictului intervenit între soții Joachim, conflict în care Brahms s-a alăturat cu obiectivitate cauzei Amaliei Weiss. Umbra așternută peste vechea prietenie nu putea dăinui și Brahms își dezvăluie profunzimea sentimentelor printr-o lucrare în care alătură orchestrei două instrumente înrudite — vioara și violoncelul — ca simbol al încrederii sale în durabilitatea adevăratei prietenii. *Dublul concert pentru vioară,*

violoncel şi orchestră în la minor, compus în cursul verii anului 1887 şi adresat violonistului Josef Joachim [1], reflectă cu sobrietate simţămintele gînditorului prin sunete şi reprezintă un ultim cuvînt spus de el în limbaj orchestral.

Creaţia concertantă pentru mai multe instrumente şi orchestră lipseşte cu desăvîrşire din literatura muzicală romantică, constituind o excepţie şi în creaţia lui Mozart sau Beethoven. Cultivat de maeştrii preclasici (Concerto grosso) sub forma dialogurilor dintre grupul de solişti şi ansamblul orchestral [2], genul a evoluat paralel cu configurarea şi desăvîrşirea formei de sonată către aspectul complex al concertului clasic, în care rolul solistic se fixează asupra unei singure partide instrumentale. Romanticii au excelat în acest gen aureolat de clasici, dar au avut tendinţa către lărgirea, strălucirea şi chiar către detaşarea prezenţei solistice în ansamblul simfonic, conducînd (în unele cazuri) la dezechilibru între fond şi formă şi la stimularea virtuozităţii în sine. Continuînd concepţia ultimelor concerte beethoveniene, Brahms are meritul de a fi redat genului concertant forţa de expresie şi prestanţa echilibrului clasic, îmbogăţindu-l totodată cu atribute de simfonie. El solicită interpretul solist — după cum solicită şi contribuţia altor instrumente ale orchestrei — în măsura în care expresia poetică sau dramaturgia simfonică o cere, creînd un gen pe care comentatorii l-au denumit „simfonie cu instrument obligat". Hotărîndu-se să compună un concert pentru două instrumente soli şi orchestră, Brahms realizează de fapt o primă simfonie cu două instrumente obligate.

Procesul de sinteză se impune din prima pagină a lucrării, un Allegro în care expoziţia tematică, acţiunea dezvoltatoare şi concluzia reexpozitivă sînt extrem de liber concepute. Vechiul principiu al alternanţei dintre „concertini" (soli) şi „ripieni" (tutti-orchestral) se îmbină permanent cu dinamica specifică formei de sonată. Orchestra are un prim şi scurt cuvînt pentru a expune tema principală ce va domina cu autoritate muzica primei mişcări prin pregnanţa ei ritmică, sprijinită pe o formulă ce îşi afirmă insistent (printr-o secvenţă descendentă) particularitatea :

Exemplul nr. 195



[1] Pe manuscrisul trimis lui Joachim, imediat după creaţie, au rămas scrise cuvintele lui Brahms: „An den, für den es geschrieben ist" (Celui pentru care a fost scris). May, Florence, *Op. citat*, vol. II, p. 255.

[2] Acesta este aspectul majoritar, în numeroase cazuri (Vivaldi, Bach), rolul solistic fixîndu-se şi asupra unei partide.

Acest scurt debut orchestral cu caracter decis, energic, deschide un episod introductiv de 56 măsuri, în care violoncelul solo, apoi vioara, conduc un comentariu-recitativ (cu aspect de cadențe), contopindu-se în ultima fază a prologului într-un poetic duo-instrumental.

Următorul episod orchestral corespunde secțiunii expozitive, afirmînd cu claritate ideile ce declanșează dezbaterea simfonică. Aceasta se va desfășura constant pe alternanța dintre momentele orchestrale și cele dezvoltătoare instrumentale (partidele celor doi parteneri soli), într-o intensă elaborare transformatoare a esențelor melodice, a pulsației ritmice, a limbajului armonic în continuă neliniște modulatorie. Cu totul remarcabilă este tendința de îmbogățire a materialului tematic prin noi idei secundare ce survin de-a lungul celor trei episoade intermediare, încredințate soliștilor, al căror colocviu apare perfect echilibrat ca forță expresivă și contribuție. În pofida unei desfășurări muzicale în valuri, cu vădită intenție de contemporaneizare a stilului preclasic, acțiunea simfonică este extrem de închegată, de logică și fluentă, unitatea stilului brahmsian manifestîndu-se printr-un nou aspect al diversității.

În partea a doua (Andante, *re* major), muzica aparține din nou povestitorului și visătorului nordic. Melodismul grav înălțat la unison (în octave) de cele două instrumente partenere vine dintr-o lume nouă, simplă și senină, detașată de îndoieli și frămîntări.
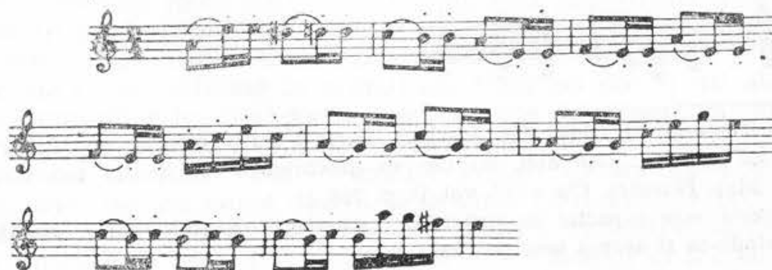
Exemplul nr. 196



Spre deosebire de muzica primei părți, construită pe contrast expresiv între idei și între glasurile ce le poartă, partea lentă se desfășoară într-o zonă a liniștii și a împăcării, ideile și muzica secțiunilor ei componente *(A-B-A)* împlinindu-se una pe alta. Există două voci solistice, dar ele se manifestă unisonic sau paralel (mergînd în curs de terțe și sexte în secțiunea centrală) ; există două teme *(A* și *B)*, dar ele se manifestă complementar și solidar. Mai mult ca în oricare alt moment al lucrării, muzica Andantelui tinde să fie simbolul prieteniei și al armoniei.

Finalul (Vivace non troppo, *la* minor) îmbină caracterul de scherzo dansant cu cel de rondo. Tema refren, șăgalnică și ritmică,

Exemplul nr. 197



este expusă de violoncel şi preluată în întregime de vioară. Glasurile celor două instrumente se întîlnesc într-o armonioasă împletire, pentru a ceda apoi orchestrei rolul de a da amploare sonoră ideii principale. Noile idei muzicale apar într-o succesiune care nu respectă derularea proprie formei de rondo şi creează o suprapunere a acesteia cu arhitectura unei forme echilibrat tripartite. În prima secţiune, tema a doua (expusă de violoncel) este încadrată de tema refren, ceea ce afirmă principiul formei rondo, dar următoarele idei melodice noi se succed înlănţuit în secţiunea mediană care nu prezintă trăsături dezvoltătoare caracteristice formei de sonată (neaducînd nici unul din elementele secţiunii expozitive) şi nici ale unui trio central propriu formei de scherzo. Inventivitatea melodică este liber condusă de-a lungul întregii secţiuni mediane (încredinţată în cea mai mare parte a ei partenerilor solişti), fără ca să dezechilibreze construcţia sintetizatoare a formei, sprijinită — ca şi în prima parte — pe alternanţa dintre episoadele solistice şi cele orchestrale. Prezenţa temei refren se afirmă din nou cu forţă în ultima secţiune, în care violoncelul, vioara, apoi orchestra o reliefează prin excelenţă, încadrînd cu verva ei ritmică melodismul temei secundare. Se conturează astfel o secţiune reexpozitivă, prelungită în Coda („Meno allegro" şi „Tempo primo") care asigură echilibrul concepţiei arhitecturale şi întregeşte sinteza ei finală.

Prin acest ultim cuvînt spus de Brahms în limbaj orchestral istoria compoziţiei este marcată de o nouă importantă contribuţie. De data aceasta, meritul compozitorului este de a fi făcut o sinteză între vechea tradiţie a concertului preclasic şi concepţia modernă a dezvoltării simfonice, între stilul muzicii de cameră şi cel al simfoniei, între logica construcţiei clasice şi desfăşurarea liberă a formei în interiorul celor trei mişcări componente ale întregului.

Creaţia *Dublului concert în la minor* a adunat din nou vechii prieteni la Baden-Baden, în locuinţa Clarei Schumann. O lectură cu Brahms la pian (cîntînd partida orchestrală), alături de Joachim şi violoncelistul Hausmann (la 21 septembrie 1887), şi alta cu orchestra municipală în sala „Louis XV" (la 23 septembrie) au pregătit prima audiţie de la Köln din 18 octombrie 1887, în ilustra interpretare Brahms—Joachim—Hausmann. În aceeaşi formaţie, noul concert brahmsian este ascultat şi aplaudat la Frankfurt, la Wiesbaden şi Basel (în cursul lunii noiembrie), iar la 23 decembrie 1887 este organizată cu deosebită emoţie prima lui audiţie vieneză. Declaraţia pe care Brahms a făcut-o în intimitate, odată reîntors la Viena, a rămas celebră: „Acum ştiu ce mi-a lipsit în cursul ultimilor ani ai vieţii mele. Simţeam că ceva îmi lipseşte, dar nu puteam să precizez ce: era sunetul viorii lui Joachim. Doamne, cum mai cîntă!" [1].

Din vara aceluiaşi an, petrecută pentru a doua oară de Brahms pe malurile lacului Thun, datează şi creaţia celor *11 cîntece ţigăneşti* (Elf Zigeunerlieder) pentru cvartet vocal şi pian. La baza lor: autentice cîntece populare ţigăneşti, culese şi publicate la Budapesta într-o versiune pentru o singură voce şi pian, versiune alcătuită de Zoltan

[1] May, Florence, *Op. citat*, vol. II, p. 247.

Nagy. Din cele 25 de piese ale culegerii (răspîndită și în Germania datorită traducerii lui Hugo Conrat), Brahms a ales 15 piese pe care a compus muzica cvartetelor sale pentru sopran, alto tenor și bas, cu acompaniament de pian. Dintre acestea, 11 alcătuiesc grupul *op. 103*, iar patru vor fi integrate în grupul *op. 112*. Sînt cîntece de dragoste, cărora compozitorul le-a respectat specificul pasional și maniera acompaniatoare, realizînd o variată interpretare artistică a lor, în funcție de textul popular poetic. În cîteva cîntece apare detașată vocea de tenor (nr. 1, 3, 7) sau de soprană (nr. 4), în altele sînt realizate dialoguri sau alternanțe între cele două tipuri de voci (de femei și bărbați). Ceea ce le este comun și le particularizează este valorificarea trăsăturilor ritmice — asimetrice și sincopate — atît de caracteristice modelelor populare inspiratoare. Majoritatea cîntecelor sînt în mișcări repezi și agitate (Allegro, Agitato, Vivace grazioso, Allegro appassionato etc.) și doar cîteva în atmosferă lentă (un Andante și două Andantino). Comparate cu interpretările date de Liszt melodiilor țigănești intrate în repertoriul lăutăresc ce i-a inspirat unele pagini din *Rapsodiile ungare*, cîntecele lui Brahms sînt apreciate de comentatori ca fiind trecute mai mult prin filtrul personalității compozitorului. Hugo Riemann consideră „Țiganii lui Brahms cu mult mai muzicali decît cei ai lui Liszt"[1], iar Walter Niemann reliefează faptul că spre deosebire de Liszt, care înclină spre naturalism, „Brahms rămîne și în acest caz idealist", dovedindu-se în toate „el însuși"[2]. Transpare și în muzica acestor cîntece participarea intensă a sensibilității proprii compozitorului, ca dorul de pribegie, chemarea naturii — de la gingășia florilor pînă la înaltul norilor ce acoperă cerul. În perioada imediat următoare creației lor, succesul pe care l-au avut în sălile de concert (ca și succesul de librărie) a egalat pe cel al *Dansurilor ungare* sau al *Valsurilor pentru pian*, mult răspîndite printre iubitorii de muzică, creînd popularitatea lui Brahms și peste hotare (cu deosebire în Franța și la Budapesta).

Cu aceste roade ale anului 1887 — *Dublul concert, op. 102* și *Zigeunerlieder, op. 103* — Brahms intră în activitatea de concerte a noului an cu satisfacția datoriei artistice împlinite. Un singur eveniment dureros umbrește șirul bucuriilor aduse de creația concertului adresat lui Joachim („Concertul reconcilierii" — cum l-a denumit imediat după audiție Clara Schumann) : moartea lui Eduard Marxsen (la 17 noiembrie 1887), „credinciosul său prieten și profesor", așa cum a rămas înscris pe manuscrisul *Concertului pentru pian în si bemol major*, dedicat maestrului, concert care reprezintă un alt simbol de devotament al omului Brahms.

Anul 1888 începe pentru compozitor la Leipzig, într-o febrilă muncă de pregătire a două concerte : unul cu lucrări simfonice (printre care și prima audiție la Gewandhaus a *Dublului concert în la minor)*, altul de muzică de cameră. În casa violonistului Adolf Brodsky, în care Brahms, Joachim și Hausmann repetau muzica *Trio-ului în do minor*, programat în seara de 1 ianuarie 1888, a avut loc celebra întîlnire a trei compozitori cu nume înscrise cu litere de aur în istoria

---

[1], [2] Niemann, Walter. *Op. citat*, p. 327.

muzicii lor naţionale şi prin aceasta în cea a muzicii universale: Brahms, Grieg, Ceaikovski. Din informaţiile transmise de biografii lui Brahms se desprinde rezerva pe care atît compozitorul german cît şi cel rus a avut-o asupra operei celuilalt, dar portretizarea pe care Ceaikovski a făcut-o lui Brahms se dovedeşte caldă şi obiectivă: „Frumoasa sa înfăţişare care pare a fi cea a unui vîrstnic, mă face să mă gîndesc la un frumos şi bun preot rus" — justificînd asemănarea făcută prin „blîndeţea trăsăturilor, prin privirea bună a ochilor săi cenuşii, prestanţa bărbii sale mult încărunţite". „Comportamentul său este simplu, modest — notează în continuare Ceaikovski — felul lui de a fi este jovial, astfel că cele cîteva ore petrecute cu el mi-au lăsat cele mai bune amintiri" [1]. Dar după concertul simfonic din 2 ianuarie, tot el notează: „Am fost ieri şi astăzi mult timp împreună cu Brahms. Nu sîntem prea la îndemînă împreună, pentru că nu ne iubim unul pe altul, dar el şi-a dat osteneala să fie prietenos cu mine" [2].

După concertele de la Leipzig, Brahms petrece o primă iarnă în liniştea locuinţei sale din Viena. Un singur eveniment este semnalat în luna aprilie, cînd are loc prima audiţie particulară a cîntecelor *op. 103* (Zigeunerlieder) în cadrul ultimelor concerte de la „Tonkunstlerverein" [3] şi altul în luna mai, cînd compozitorul este sărbătorit, la împlinirea a 55 de ani (7 mai 1888), în casa renumitului fabricant de piane Friederich Ehrbar. O nouă călătorie în Italia în tovărăşia lui Widmann, către sfîrşitul primăverii, precede instalarea lui Brahms la Hoffstetten, îndrăgitul său loc de creaţie. Este a treia şi ultima vară trăită de el pe malurile lacului Thun.

Cea mai importantă realizare a lui Brahms din această perioadă a anului 1888 este desăvîrşirea *Sonatei în re minor pentru vioară şi pian (op. 108)*, lucrare începută în vara anului 1886, în aceeaşi ambianţă elveţiană şi lăsată în lucru timp de doi ani. Monumentală prin concepţia complexă a simfonismului ei, prin forţa ideilor şi măiestria realizării lor, ultima sonată din trilogia pentru cuplul vioară-pian are cel mai puternic relief brahmsian, considerînd întregul şir al celor zece sonate compuse de-a lungul vieţii *(op. 1 — op. 120)*.

Ca formă, prezintă structurarea pe concepţia cvadripartită proprie ciclului clasic de sonată: o mişcare dinamică, alta lentă, un scherzo şi o concluzie finală. Dar în această matcă organizatoare, sensurile muzicii conduc la surprinzătoare derogări de la tradiţionalele principii, imprimînd rezultatului sonor preponderenţa spiritului romantic. În prima parte (Allegro), Brahms preia forma de sonată, cu principiul ei de bază (cel al contrastului între două idei muzicale şi sateliţii lor melodici); dar substanţa ideilor sale prezintă contraste şi oscilaţii expresive interioare, ce anunţă o specifică învolburare romantică. Astfel, tema principală, desfăşurată de-a lungul a douăzeci de măsuri, cuprinde o primă frază melodică (la vioară), pusă în două

---

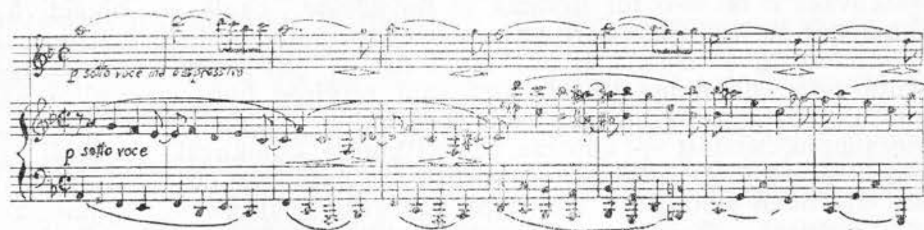
[1] Rostand, Claude. *Op. citat*, vol. II, p 322—323.

[2] May, Florence. *Op. citat*, vol. II, p. 254.

[3] Prima audiţie oficială a celor *11 Zigeunerlieder* a avut loc tot la Viena, în sala Bösendorfer, la 18 ianuarie 1889.
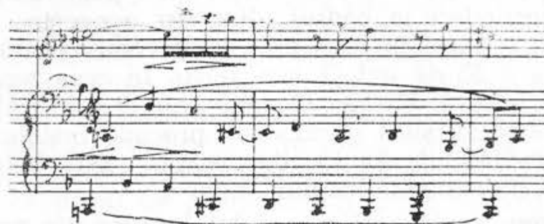
larg desfăşurate secvenţe coborîtoare, pe un susţinut contrapunct sincopat al pianului (a_1),

Exemplul nr. 198 — *Allegro*
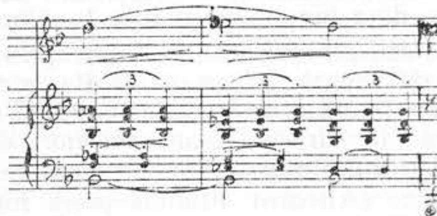


Tendinţa descendent-depresivă este continuată (în acelaşi spirit ritmic şi contrapunctic) de următoarea frază a ideii principale (a_2).

Exemplul nr. 199



Survine însă în fluxul melodic un motiv intermediar (a_3), cromatizat şi cu o nouă susţinere ritmică,

Exemplul nr. 200
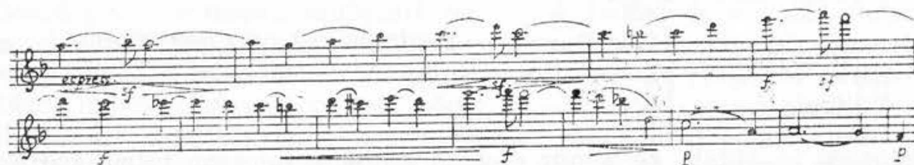


motiv ce va fi împletit cu conturul melodic anterior (a_2) şi reluat (cu amplificare) la cvinta superioară întregind sensurile temei principale.

Expusă iniţial în nuanţe piano, cu mici valuri de intensificare în înlănţuirea motivelor componente, tema va fi reexpusă în forte, căpătînd un caracter impetuos, agresiv, pe care îl va transmite şi punţii de legătură către înfiriparea unei noi idei muzicale $(a_4$, măsura 40—41) cu evidente elemente de înrudire expresivă cu muzica fragmentelor anterioare. Această ultimă frîntură melodică deschide drumul celui de al

doilea grup tematic, pregătind de fiecare dată prezentările temei a doua : o primă desfăşurare cîntată exclusiv de pian şi cea de a doua — de vioară.

Exemplul nr. 201



Contrastînd faţă de prima temă, ca expresivitate şi culoare tonală *(fa* major), cea de a doua temă (exemplul 201) porneşte înaripat (ascendent, diatonic), dar avîntul ei se destramă treptat în fraza finală (descendentă, cromatizată).

Legătura cu dezvoltarea este făcută printr-un dialog vioară-pian, în nuanţe treptat scăzute, fond poetic pe care se înfiripă muzica noii secţiuni, o pagină de îndrăzneaţă libertate în ansamblul formei. Pe un punct de orgă pe nota *la* (dominanta), prelungit timp de 46 măsuri (durata dezvoltării întregi), se deapănă un nou fir melodic, în stil polifonic imitativ. Brahms înlocuieşte (ca şi în *Sonata pentru violoncel şi pian în fa major)* travaliul tematic tradiţional al formei de sonată, cu o imagine muzicală nouă, tratată stilistic diferit, menţinînd din materialul expozitiv doar culoarea tonală iniţială (*re* minor) şi conturul simplu al contrapunctului făcut de pian temei principale (exemplul 198). Surprinzătoarea soluţie care părăseşte tehnica dezvoltătoare clasică reuşeşte să stăvilească patetismul răscolitor al primei secţiuni, creînd o impresionantă redresare a stării afective. Este un intermezzo concentrat, cu structură interioară tripartită, în care se insinuează din nou suflul epic de baladă nordică. Un prim rezultat al intervenţiei obiectivităţii epice se face simţit în secţiunea reprizei. Tema principală, reexpusă la octava inferioară şi degajată de tensiunea imprimată de contrapunctarea sincopată a pianului, tinde spre echilibru. Frămîntările continuă totuşi în cursul reexpoziţiei şi Codei, impunîndu-se între cele două grupuri tematice (din cadrul reprizei) pe o largă punte, în care are loc o intensă elaborare motivică cu caracter dezvoltător (elaborare ocolită în secţiunea mediană). În ultimul episod (Coda) se reia concepţia particulară survenită în dezvoltare atît ca amploare — desfăşurindu-se tot pe parcursul a 46 de măsuri — cît şi ca material muzical, ideea principală încadrînd imitaţiile polifonice centrale în aceleaşi nuanţe pianissimo şi tot pe o prelungită pedală (de data aceasta pe nota *re* — tonica). Ultimele şapte măsuri sintetizează pe plan vertical cele două imagini, prin suprapunerea motivului a_1 (care deschide şi închide romanticul Allegro) peste contrapunctul sincopat al pianului (identic cu subiectul imitaţiilor polifonice din secţiunea dezvoltării).

Bogăţia melodică şi unitara ei repartizare pe planul formei de sonată, *modificată în sens bipartit*, poate fi urmărită pe următoarea schemă :

I { Expoziţie : { Grupul A (a_1 — a_2 — a_3) — a_1 — *punte* — a_4
Grupul B : *b* — a_3 — *b* — *punte*
Dezvoltare : *c* — *d* — *c* —

II { Repriza : { a_1 — a_2 — a_3 — *punte cu caracter dezvoltator* — a_4
b — a_3 — *b* — *punte*
Coda : a_1 — *c* — *d* — a_1

Culoarea tonalităţii *re* minor domină aproape întreaga primă parte a lucrării (excepţie făcînd expunerea temei a doua — în *fa* major — şi reexpunerea ei — în *re* major). În pofida permanentelor modulaţii din desfăşurarea fiecărei idei muzicale şi a prelucrărilor lor, *re* minorul se întoarce obsedant, persistînd de-a lungul întregii dezvoltări (pedala pe dominantă) ca şi de-a lungul Codei (pedală pe tonică).

Binară este şi concepţia formei în partea lentă (Adagio în *re* major).

Cele două secţiuni ale mişcării lente, cu material muzical comun, diferă doar ca grad de intensitate a expresivităţii. Toate trăsăturile tristeţii romantice, aşa cum le atribuise fantezia lui Schumann visătorului său Eusebiu, se perindă în melopeea viorii din cuprinsul acestei inspirate pagini brahmsiene. Reveria poetică brăzdată cu nuanţe

Exemplul nr. 202 — *Adagio*



confesive (măsura 9—17), de accente patetice imprimate de intervenţia unor inflexiuni muzicale maghiare

Exemplul nr. 203



de resemnare (măsura 24—28), de speranţă (măsura 29—33) alternează înlănţuit, în prima secţiune a acestei mişcări.

În al doilea episod, tema, cîntată în nuanţe „poco forte" de pian şi vioară (la octava superioară) peste fugare arpegii în bas, este condusă către o impresionantă expansiune emoţională. Ca şi în primul episod, momentul de culminaţie expresivă (exemplul 203) este marcat prin intonaţii specifice romanţelor maghiare (măsura 51—62), de data aceasta însă pe ambitus lărgit şi cu intensitate amplificată. Muzica acestui Adagio se încheie pe începutul visătoarei cantilene a viorii (Coda) concentrînd — cu nobilă simplitate — tristeţea uneia dintre cele mai romantice pagini create de Brahms.

Dacă partea a doua poate fi interpretată ca o formă de sonată fără dezvoltare, partea a treia este, cu evidență, o formă de scherzo fără trio. Indicația „un poco presto e con sentimento" anunță intenția compozitorului de a menține suflul liric în atmosfera dinamică a noii mișcări. Distribuită pe structura tripartită *A-B-A-Coda*, muzica se desfășoară pe o concepție apropiată de cea a formei de sonată, secțiunea *B* avînd funcție dezvoltătoare a materialului tematic anterior expus. Ideea principală (în *fa diez* minor), cu un pregnant caracter ritmic, imprimă muzicii nuanțe șăgalnice, dar nu exclude tendințele spre mister și unele adîncimi dramatice. Intensificarea sonorității și modificările ritmice aduse de contratimpi dinamizează factura muzicală în secțiunea mediană *(B)*, după cum treptata ei descătușare către sfîrșitul acestei secțiuni, ca și în Coda, alunecă spre lirismul caracteristic primelor două părți.

Forma de sonată pe care Brahms și-a construit prima mișcare a lucrării (cu modificările menționate), prezentă (fără dezvoltare) și în partea lentă, formă care își continuă specificul dezvoltător și în Scherzo (înlocuindu-i Trio), devine deosebit de complexă în Final, un „Presto agitato" de originală intensitate expresivă. Original este — pentru o concluzie de ciclu muzical — conținutul lui învolburat de frămîntări, de confruntări între agresiv și împăcare, între aspirație și descumpănire; originală este concepția acțiunii celor două sfere muzicale, cu implicații în factura lor stilistică, concepție ce înglobează modalități de spectaculoasă suprapunere sau îmbinare fluentă a lor. În acest sens, al intensificării tensiunii emoționale în cadrul de largă cuprindere a unui Final, *Sonata* lui Brahms pare a nu fi avut vreun model precedent asemănător.
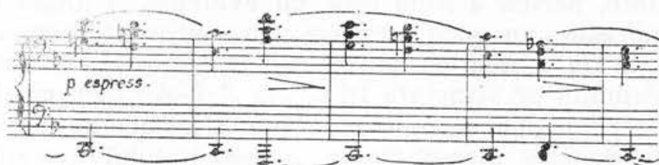
Ceea ce surprinde de la prima lui audiție este avalanșa de melodii, ilustrînd diferite sensuri expresive. Faptul că evenimentele muzicale se produc în special în desfășurarea melodică, determină o deosebită puritate a structurii ansamblului. Se impune o expoziție limpede, cu trei grupuri tematice distincte, fiecare cu culoare și tratare stilistică specifică. În primul, tema principală irumpe ca un fascicul de lumină.

Exemplul nr. 204 — *Presto agitato*



Patosul ei este imediat urmat de un comentariu grăbit al celor două instrumente, dialog mereu întretăiat de acorduri puternice, asemănătoare tonului energic inițial. Contrastul materialului expozitiv este imprimat de noblețea temei a doua expusă acordic în registrul grav al pianului,
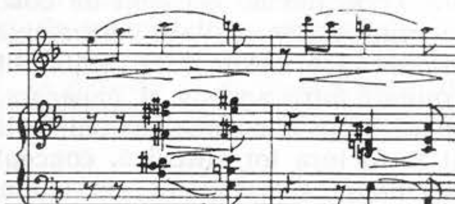
Exemplul nr. 205 (Începutul temei):



și de o variație a acesteia, prezentată de vioară.

Al treilea grup tematic pornește (fără punte intermediară) într-o acțiune sonoră din nou dinamică, mai întîi la pian apoi la vioară, idee muzicală tratată în reluare amplificat, în stil imitativ cu pianul și în permanent crescendo. Ultima idee muzicală a expoziției (construită pe secvențe ce cuceresc treptat amploare în ambitus și intensitate), conduce la înfiriparea unei scurte melodii sincopate, în care reapar rezonanțe ale muzicii maghiare:

Exemplul nr. 206



melodie prelungită într-o prelucrare viguroasă, în octave, cu funcție de punte spre secțiunea dezvoltătoare. Desfășurată pe dimensiuni relativ mici, muzica dezvoltării se sprijină exclusiv pe tema principală, căreia îi realizează unul dintre cele mai emoționante contraste, prin prelucrarea realizată (în nuanțele piano și pianissimo) a motivului ei primar, redus treptat la esență și transfigurat pe plan armonic și dinamic, pînă la constituirea unui nou contur melodic, cromatic, depresiv, cu joc de intervale mici, pe un ambitus restrîns. Pe această deosebit de expresivă elaborare se înfiripă un episod liber, prin intermediul căruia caracterul muzicii se transformă treptat, pregătind reapariția impetuoasă a temei principale ce deschide secțiunea reprizei. Dinamizată prin unele modificări aduse de ansamblul conductelor stilistice, această avîntată temă va fi subiectul unor noi prelucrări în Coda, dînd impresia (prin felul în care încadrează materialul reprizei) unei teme refren. Totuși, problematica pusă de muzica ultimei părți și tratarea acesteia prin dinamica contrastelor impune aprecierea unei forme de sonată, cu elemente (și nu cu atribute) ale formei de rondo.

În comentariile vremii, ca și în cele mai recente [1], Finalul acestei sonate este apreciat ca fiind deosebit de realizat și deosebit de reprezentativ pentru viziunea romantică brahmsiană. Într-adevăr, roman-

[1] Bughici, Dumitru. *Suita și Sonata*, București, 1965, Edit. muzicală, p. 182

tismul concluziei — cu aspectele ei contrarii şi dezbaterile pline de tensiune în continuare — particularizează concepţia finalului *Sonatei în re minor*, fixînd cu mai multă intensitate forţa ideii puse de ansamblul lucrării.

Cîntată de pe manuscris de către Brahms şi Joachim, într-un concert dat la Viena la 13 februarie 1889, ultima sonată pentru vioară şi pian compusă de Brahms se numără, începînd cu această dată, printre marile probe de interpretare, considerînd întreaga literatură a muzicii de cameră. Concepţia complexă a dramaturgiei muzicale, ca şi tratarea instrumentală solicită în egală măsură resursele artistice şi tehnice ale celor doi interpreţi (cu o pondere mai mare pentru violonist — în partea doua; pentru pianist — în final). Din acest punct de vedere, al complexităţii şi al dificultăţii, *Sonata în re minor pentru vioară şi pian* păstrează cu mult mai mult din forţa covîrşitoare a muzicii *Concertului pentru vioară şi orchestră (op. 77)*, decît *Sonata în sol major* care îi urmează îndeaproape *(op. 78)*, sau a doua *Sonată pentru vioară şi pian în la major (op. 100)*. O impresionantă vigoare creatoare înrudeşte monumentalul *Concert* dedicat lui Josef Joachim, cu ultima sonată a trilogiei pentru cuplul vioară-pian dedicată unui alt mare muzician al timpului — pianistului şi dirijorului Hans von Bülow.

În ultima vacanţă de pe malul lacului Thun, Brahms compune din nou muzică vocală. De data aceasta lieduri pentru cor mixt à cappella. Cele 5 *cîntece*, înmănuncheate în grupul *op. 104* transmit cu romantică tristeţe dispoziţia sufletească a artistului ajuns la amurgul vieţii. *Nachtwache* (Pază de noapte), *Letztes Glück* (Ultima fericire), *Verlorene Jugend* (Tinereţe pierdută), *Im Herbst* (În toamnă) sînt poeme (de Rückert, Kalbeck, Wentzing[1], Groth) în care vibrează simţămintele sale, comunicate cu emoţie în muzica celor cinci elegii corale. O muzică în care domină mişcarea lentă şi solemnă (cu excepţia corului nr. 4 *Verlorene Jugend*) şi coloritul tonal minor (cu excepţia corului nr. 2 — *Nachtwache II* — în *mi bemol* major).

Cu aceste cîntece ale toamnei sale sufleteşti, Brahms încununează şirul valoroaselor sale lucrări create în mijlocul naturii elveţiene, creaţie de tranziţie între „era simfonică" şi cea a „ultimelor monologuri".

Cetăţean de onoare al oraşului Hamburg

În anul 1889, Hamburgul îl recunoaşte pe Brahms. Îl recunoaşte şi-i acordă titlul de cetăţean de onoare, titlu pe care marele artist îl cucerise de-a lungul a trei decenii trăite departe de chemarea şi ocrotirea lui.

---

[1] *Verlorene Jugend* este una din prelucrările făcute de Josef Wenzing unor versuri populare ale ţiganilor pribegi.

Pentru acest eveniment care pecetluia împăcarea cu orașul natal, Brahms a compus un nou grup de coruri (*op. 109*) pe care l-a intitulat *Fest-und Gedenksptuche* (Maxime și versete festive) și le-a dedicat primarului orașului — Dr. Carl Petersen.

Textele biblice de la baza celor trei coruri à cappella (concepute pentru opt partide) au fost alese de compozitor cu obișnuita-i migală, în intenția de a-și preciza atitudinea sa umanist-patriotică și de a îndruma compatrioții săi la înțelepciune. În primul cor (*Unsere Väter hoffïen auf dich* — Părinții noștri au sperat în tine), textul ales de Brahms înălța slavă victoriei asupra asupririi. Comentatorii creației brahmsiene au înclinat să întrevadă în acest prim cor festiv o aluzie la înfrîngerea lui Napoleon de la Leipzig în anul 1813. Dar în următoarea piesă (*Wenn ein starker*... — Cînd un om puternic...) versetele religioase tind să amintească urmările nefastei trufii a victorioșilor — ceea ce pare a fi fost un „memento" pentru cei ce au învins Parisul în războiul din 1870. Ultimul cor (*Wo ist ein so herrlich Volk*" — Unde se află un atît de măreț popor ?) ilustrează încrederea, admirația și dragostea compozitorului pentru patria sa, întruchipînd concluzia tripticului coral.

Tempo-urile pe care este condusă muzica (nr. 1 — *Feierlich bewegt* ; nr. 2 — *Lebhaft und entschlossen* ; nr. 3 — *Froh bewegt*) ca și strălucirea tonalităților celor trei imnuri corale (*fa* major, *do* major, *fa* major) reliefează caracterul festiv al întregii lucrări. Stilul sobru, pe linia tradiției polifonice preclasice germane (de la Schütz la Bach și Händel), dar cu rădăcini adînci în arta maeștrilor precursori italieni, înlănțuie gîndirea contrapunctică cu cea omofon-armonică, arhaismul antifoniei (între cele două grupuri corale alcătuite din soprane, altiste, tenori, bași) cu impresionante momente unisonice. Gradația și sensurile celor trei piese festive prezintă o deosebită unitate emoțională și stilistică, reprezentînd o creație de remarcabilă actualitate pentru momentul în care a fost creată și care — prin conținutul și arta ei sintetizatoare — se înscrie în rîndul lucrărilor cu atribute de perenitate.

La 9 septembrie 1889, ziua în care orașul Hamburg îl sărbătorește pe Brahms și îi conferă titlul de cetățean de onoare, formația corală „Coecilia" din localitate, dirijată de Hans von Bülow, a cîntat în primă audiție noua creație brahmsiană. Aclamat și răsplătit cu entuziasm de public, Brahms nu putea bănui că urca pentru ultima oară pe estrada unei săli de concert din orașul copilăriei sale.

Tot pentru ultima oară va concerta cîteva luni mai tîrziu (în februarie 1890) la Köln, orașul de pe malul Rhinului, în care Brahms găsise întotdeauna mărturii de prețuire. În sala Conservatorului ce-i lansase nu de multă vreme chemarea de a-i fi conducător, el interpretează partida pianului din primul său *Trio (op. 8)*, lucrare recent revizuită și stabilită la o ultimă versiune, singura sub care circulă în viața de concert. „Oare îți mai aduci tu aminte de Trio în H dur al tinereții noastre și ai fi oare curios să-l asculți acum, cînd i-am mai pieptănat și ordonat puțin părul (fără a-i fi așezat o perucă pe cap ! !)... ?" [1] scria compozitorul în acea perioadă vechiului său prieten

[1] Thomas San-Galli, W A. *Op. citat*, p. 250.

Julius Grimm. După această ultimă revizuire făcută, primul *Trio* de Brahms fusese cîntat la Budapesta și Viena (în interpretarea Brahms-Hubay-Popper) sub forma unor audiții particulare, dar prima audiție publică a versiunii lui definitive contează a fi fost la Köln, în ambianța muzicală a Conservatorului. În același concert, Brahms dirijează clasa de cor a instituției, inaugurînd muzica unei alte noi creații corale — *3 motete pentru patru și opt voci* (dublu cor) *op. 110.*

Tematica lor este dramatică și reflectă din nou caracteristica tristețe a compozitorului vîrstnic. Dar peste pesimismul subiectelor, se face simțită din nou intenția consolatoare a artistului. *Ich aber bin elend* (Dar eu sînt în nenorocire) este titlul primului motet (Psalm 69, V. 30), cuvinte cu care debutează muzica în mișcare lentă (Andante) și tonalitate *sol* major. În al doilea motet, *Ach arme Welt!* (O, biată lume!), cel mai scurt dintre toate cele șapte motete create de Brahms [1] (Con moto, *fa minor)*, compasiunea compozitorului este înălțătoare. Ultimul motet începe pe cuvintele *Wenn wir in höchsten Nötten sein* (Cînd sîntem în cele mai grele pericole), într-o mișcare lentă (Andante, *do* minor) și o intensă neliniște, amintind dramatismul motetului *Warum? (op. 74, nr. 1).* Stilul coral à cappella (pe patru și opt voci) continuă concepția afirmată în corurile festive *op. 109*, în sensul unei măiestrii în spiritul tradiției germane și italiene, măiestrie contemporaneizată prin natura melodismului, a relațiilor ritmice, a rafinamentului armonic, ca suflu propriu sensibilității romantice și spiritualității germane pe care Brahms le ilustrează cu geniu.

În cursul anului 1890 Brahms începe să-și facă ordine în vechile lucrări, selecționînd din rîndul lor cîteva în vederea publicării. Printre acestea figurează șase canoane pentru voci de femei care au fost compuse în anul 1859 pentru formația corală înființată de el la Hamburg. Antrenat de lectura lor, Brahms mai creează șapte asemenea piese, alcătuind grupul celor *„13 Kanons"* ce va apare în lista opusurilor sale cu nr. 113. Ordinea pe care o fixează în succesiunea lor este în funcție de sursa poetică, vechile creații aparținînd anului 1859 (nr. 1, 2, 8, 10, 11 și 12), alternînd cu cele recent create. Tematica lor excelează prin varietate. Melancolia și pasiunea, gingășia și umorul în viziunea unor poeți ca Goethe (nr. 1 și 2), Eichendorff (nr. 7 și 8), Rückert (nr. 9—13), Fallersleben (nr. 6) sau al unor anonimi barzi populari (nr. 3, 4 și 5) i-au inspirat o tot atît de variată muzică concepută în stil canon. Cele 13 piese prezintă tradiționala tehnică a imitației canonice în diversele ei modalități de realizare, de la simplitatea relației la trei voci la complexitatea dublului canon și a canonului în oglindă, oferind formațiilor corale diferite grade de dificultate interpretativă.

În aceeași intenție de organizare a operei sale, Brahms alcătuiește și grupul de *Șase cvartete vocale cu acompaniament de pian (op. 112).* Cu excepția primelor două cîntece — *„Sehnsucht"* (Nostalgie) și *„Nächtens"* (Nocturnă) pe versuri de Franz Kugler, impregnate de melancolia și resemnarea caracteristică liedurilor din ultima perioadă de creație — celelalte patru cvartete (nr. 3—6) sînt anterior com-

---

[1] *Op.* 29 (două motete), *op.* 74 (două motete), *op.* 110 (trei motete).

puse. Ele au fost inspirate de versurile populare țigănești traduse în limba germană de Hugo Conrat, fiind o directă continuare a celor *„11 Zigeunerlieder" op. 103*.

Cu aceste creații corale și cvartetistice ale anilor 1889—1890 se încheie șirul lucrărilor vocale pentru mai multe voci compuse de Brahms de-a lungul vieții sale. Este o creație izvorîtă din poezie, asemenea multitudinii de lieduri care ilustrează permanent necesitatea compozitorului de a exprima prin sunete gîndurile sale nespuse și nescrise.

În anul 1890 Brahms dă primul semn de oboseală. După mărturisirile lui Theodor Billroth, compozitorul se decide să compună o ultimă lucrare, dorind ca restul vieții să-l poată petrece cufundat în lectura cărților sale și pribegind prin locuri neumblate încă. În această perspectivă el se oprește asupra genului de cvintet pentru coarde, gen în care compusese doar o singură lucrare și care considera că ar putea să-i reprezinte și să-i cuprindă în complexitatea și puritatea lui timbrală, ultimul cuvînt pe care dorea să-l spună în muzică.

Reîntors din a șaptea sa călătorie în Italia, Brahms se instalează pentru lunile de vară la Ischl [1], localitatea în care compusese în anul 1882 primul său *Cvintet de coarde în fa major (op. 88)* și în care va petrece vacanțele ultimilor ani ai vieții. Aici începe munca de creație a noii lucrări — *Cvintetul pentru instrumente de coarde în sol major op. 111*. Compus în ambianța primului Cvintet, muzica celui de al doilea va fi o demnă continuare a farmecului și măiestriei lui. O muzică în care răsună ecouri ale însoritei Italii și ale tumultuosului Prater, în care pulsează ritmuri de vals și de polcă, de menuet și pasionate dansuri ungare, o muzică în care triumfă melodia cu generoasa ei forță de comunicare a sentimentelor omenești — de la entuziasmul arzător la profunda meditație. Viola, instrumentul atît de evocator al melancoliei brahmsiene, poartă mai mult ca oricînd duioșia privirii în urmă, printre imaginile vii ce se desfășoară de-a lungul celor patru acte ale acțiunii sonore. Este o acțiune în care grația și dragostea de viață au principalul rol.

Brahms își construiește muzica noului *Cvintet* în clasica formă a ciclului cvadripartit (spre deosebire de concepția tripartită a *Cvintetului* anterior, cu părțile mediane contopite). Tendința spre concizinne și claritate se manifestă în fiecare dintre mișcările lui componente. Faptul că evenimentele muzicii se petrec cu deosebire în melodie creează deplina puritate structurii muzicale și implicit ușurința înțelegerii ei. Prima parte (Allegro non tropo ma con brio — tempo și caracter anunțat identic și în *Cvintetul în fa major)* începe cu o pagină (expoziția formei de sonată) în care caracterul impetuos al primei teme (tema violoncelului), proiectat pe un larg ambitus,

---

[1] La Ischl Brahms a petrecut vacanțele anilor 1880 și 1882. Este stațiunea la care va reveni consecvent în anii 1889—1896.

Exemplul nr. 207



se împletește cu tonul calm și senin al temei secundare în *re* major (tema violei). Patosul ce domină cu dimensiuni beethoveniene cea de a doua pagină a formei (dezvoltătoare) se atenuează în sinteza unitonală a reprizei, cu melodioasă prelungire în pagina finală (Coda).

Partea a doua (Adagio în *re* minor) este compusă în spiritul unei romanțe de o rară frumusețe melodică. Cîntul violei răsună trist, deschizînd o desfășurare muzicală în care pot fi surprinse patru subtile variații ce se înlănțuie fluent, asemenea unui discurs improvizatoric. Următoarea mișcare (Un poco allegretto), construită în formă de scherzo (Scherzo — Trio — Scherzo — Coda) are un dublu rol de intermezzo. Muzica secțiunii scherzo (*sol* minor) desparte prin caracterul ei ritmic, cu ecouri de menuet, trei momente melodice de impresionantă expresivitate : cel din Adagio (partea precedentă), din trio (*sol* major) și cel din Coda — un nou episod final de rară inspirație. Pe de altă parte, muzica acestui Allegretto realizează trecerea lină de la melancolia mișcării lente la exuberanța părții finale (Vivace ma non troppo presto). Ca și în cvartetele cu pian (*op.* 25 și 26), Finalul este colorat de intonații și ritmuri maghiare, influența recent createlor *Zigeunerlieder* părînd a fi dăinuit în concepția lui. Forma de sonată cu caracteristica opoziție dintre ideile ce fundamentează dinamica muzicii nu îngrădește inventivitatea mereu activă sau elanul crescînd, trăsături care determină o dezvoltare cu caracter rapsodic doar pe elementele temei principale, precum și surpriza unei idei cu totul noi în pagina finală (Coda) — un apogeu al vervei, ilustrat prin ritmurile freneticei „Frisca" a pustei ungare.

În osmoza celor patru laturi pe care Max Kalbeck le consideră reflectate în substanța acestui *Cvintet* (umorul german, melancolia slavă, temperamentul italian și vîlvătaia mîndră maghiară), caracteristica viziune nordică pare a fi estompată. Fără ca asocierea făcută de biograful lui Brahms să poată fi absolutizată, ea cuprinde în obiectivul ei aspecte de evidentă actualitate în fondul de impresii culese de Brahms, așa cum erau vibrațiile cantabilității italiene, ale muzicii lăutărești maghiare și ale valsurilor vieneze ce răsunau în mereu tînărul Prater, colorit care a determinat și denumirea sub care lucrarea a circulat, cea de *Prater-Quintet*.

Inaugurată la Viena la 11 noiembrie 1890 de interpretarea cvartetului Rosé, noua lucrare brahmsiană a cunoscut un general succes, cu deosebire la Berlin, unde muzica inspiratului Intermezzo a fost insistent solicitată să fie repetată. Cu această strălucitoare creație, compozitorul era convins că își încununase întreg drumul său creator.

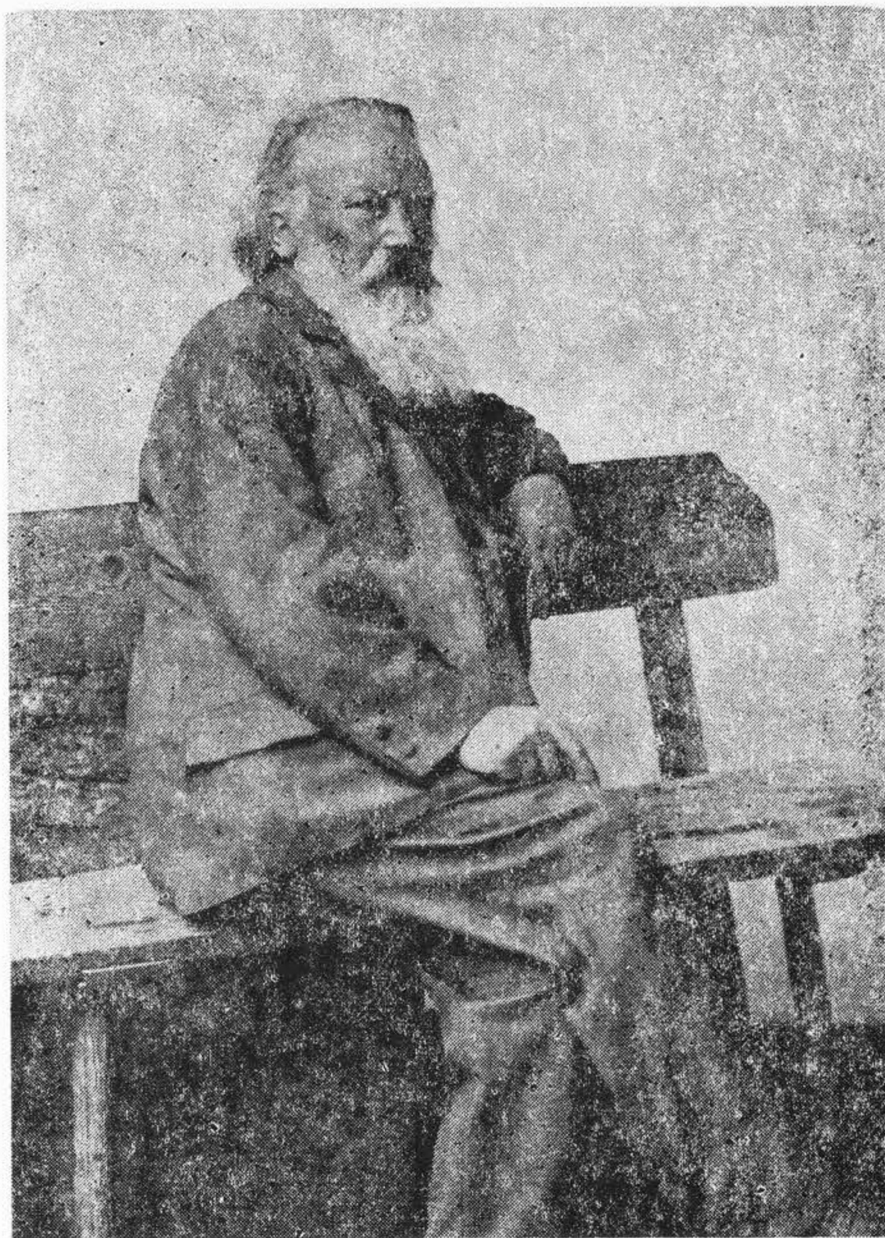
[illegible] constituind [illegible] [illegible] (Schelling) [illegible] — Schlegel — [illegible] [illegible] (op. 23 și 24) [illegible]

În [illegible] [illegible] Pedro Calderón [illegible]

[illegible]

CAPITOLUL VIII

(1890 — 1897)



Brahms. Vara anului 1894 la Ischl

Prin glasul clarinetului
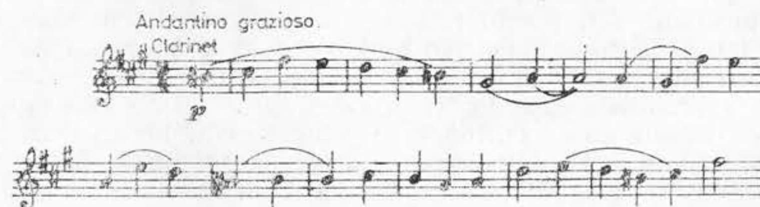
Reîntors la Viena din lunga vacanţă de la Ischl, Brahms intră într-un ritm de viaţă detaşat de creaţie şi de activitatea concertistică. Totul părea a fi fost definitiv decis. Intenţia sa de a nu mai compune era respectată şi nici o mărturie scrisă nu atestă intervenţia vreunei influenţe. Prelungite plimbări prin împrejurimile Vienei, întrevederi zilnice cu bunii prieteni vienezi, dar mai ales voluptatea lecturii unor cărţi începute şi părăsite — aşa cum erau, în acest moment al biografiei sale, voluminoasele patru volume ale lui Sybel, *Întemeierea imperiului german* — îl atrag şi-i ocupă una după alta lunile toamnei. Dar la începutul iernii anului 1891, Brahms şi scriitorul Widmann au fost invitaţi la castelul ducal din Meiningen, unde muzica ocupa primul loc în ierarhia preocupărilor artistice ale curţii. Din valoroasa componenţă a orchestrei ducale, în fruntea căruia strălucise numele lui Hans von Büllow şi în curînd va străluci cel al lui Richard Strauss, se detaşa talentul clarinetistului Richard von Mühlfeld, talent pe care Brahms avusese prilejul să-l admire în repetatele sale concerte dirijate la Meiningen şi în turneele în care Bülow şi orchestra sa îl întovărăşiseră. De data aceasta, prezenţa lui Mühlfeld în manifestările muzicale de la palat — care începeau cu un concert de dimineaţă şi nu conteneau pînă la miezul nopţii (după relatările lui Widmann) — îl entuziasmează şi îl fac să-şi prelungească vizita la curtea ducală. Este probabil ca în acest contact cu muzica lui Mozart şi Weber, cîntată uluitor de virtuozul instrumentist, să fi încolţit din nou în sufletul compozitorului dorinţa arzătoare de a crea. Dar ajuns la Viena, nici una din manifestările sale nu păreau a-i fi contrazis decizia luată în vara anului 1890. Şi fără să dea semne de vreun proiect componistic, fără să comunice nimănui vreo intenţie în acest sens, Brahms se retrage la Ischl şi creează una după alta două lucrări camerale — un *Trio pentru clarinet, pian, violoncel* şi un *Cvintet pentru clarinet şi cvartet de coarde*. Cu acest cuplu de creaţii, nici Brahms nu putea bănui că deschidea o nouă perioadă în evoluţia sa creatoare, perioadă fecundă şi deosebit de reprezentativă, cea în care vor intra ultimele „Monologuri" pentru pian, ultimele sonate, ultimele lieduri.

În *Trio-ul op, 114* Brahms se dovedeşte din nou un maestru al arhitecturii muzicale. Părţile extreme ale lucrării (*la* minor) le construieşte în formă de sonată, dar reducînd dimensiunile şi rolul secţiunilor lor dezvoltătoare. Atenţia sa se îndreaptă cu deosebire asupra

adaptării liniilor melodice la resursele tehnice ale clarinetului, arcuindu-le și ornamentîndu-le cu trăsături capabile să-i favorizeze expresivitatea în strînsa lui colaborare cu timbrul generos al violoncelului și cu intensa gamă de posibilități polifonico-armonice ale pianului. Ceea ce caracterizează viziunea sa asupra formei este de data aceasta tendința spre concizіune și simplificare. Pornind în prima parte (Allegro) cu un material muzical bogat (trei grupuri tematice), Brahms își sprijină dezvoltarea pe elementele temei principale pe care o elimină în reexpoziție. Aceeași concepție conduce și construcția formei de sonată a Finalului, tema inițială — reluată de asemenea în dezvoltare — nemaiapărînd în repriză (ea fiind ferm afirmată în Coda).

Părțile mediane se mențin în arhitectura tripartită clasică : un Adagio în *re* major, în spiritul unui expresiv lied instrumental simplu ; și un Andantino grazioso în *la* major, pe forma unui menuet cu trio central. Tendința de clasicizare, caracteristică în general lucrării, poate fi surprinsă cu claritate în realizata stilizare a vechiului dans pe a cărui grație își fundamentaseră primii clasici cea de a treia parte a creațiilor lor cvadri-partite :

Exemplul nr. 208



În ceea ce privește tendința de simplificare semnalată pentru părțile extreme, ea se face simțită atît în Adagio (cu o secțiune centrală doar de zece măsuri) cît și în Andantino (în care secțiunea a treia este redusă la 23 măsuri), față de prima pe care o reflectă (desfășurată pe 113 măsuri).

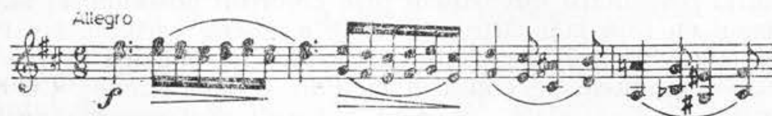
Privită în ansamblu și prin prisma emoției pe care muzica *Trio-ului în la minor* o transmite, remarcabilă este frumusețea elegiacă a primei părți, cu jocurile ei contrapunctice ; remarcabilă este reveria poetică a mișcării lente, cu expresivul dialog purtat de clarinet și violoncel peste armoniile pianului și cu nuanțele de mister insinuate în scurtul ei episod median ; remarcabilă este și seninătatea mozartiană a muzicii din Andantino, cu poeticul ei episod final „un poco sostenuto". Neliniștea întrebărilor brahmsiene și cîteva pete de lirism străbat și în ultima parte a lucrării, o parte în care elaborarea detaliului melodico-ritmic excelează și în care sentimentul este rezervat și stilul este sever. Dar muzica *Trio-ului în la minor* a fost eclipsată de-a lungul vremii de frumusețea mai directă și mai categorică a *Cvintetului* ce i-a urmat îndeaproape. Pentru că Brahms, descătușat de dificultățile avute în prima sa încercare de a afirma resursele expresive ale clarinetului și sprijinindu-se pe experiența acestuia, și-a afirmat geniul și sensibilitatea cu mult mai liber și mai deschis în

cea de a doua lucrare a verii anului 1891 — în *Cvintetul în si minor pentru clarinet, două viori, violă și violoncel (op. 115)*. Este o lucrare de tandră confesiune a artistului vîrstnic, lucrare dominată de intimitatea amintirilor culese dintr-o viață prin care a trecut cu discreție și la capătul căreia se vedea ajuns pe nesimțite. Sentimentul resemnării plutește duios peste muzica părților ei componente, într-o impresionantă omogenitate emoțională.

Există în această creație tîrzie o evidentă manifestare romantică, dar dezvăluirea sentimentelor e făcută fără patetism și fără tonul depresiv al subiectivismului romantic. Nostalgica privire în urmă are o permanentă susținere în ceea ce este general-uman, în ceea ce este caracteristic sensibilității omenești către sfîrșitul vieții. O duioasă seninătate și împăcare domină tristețea, clasicizînd atitudinea romantică.

Conținutul liric, precedat de o melodie unduită povestitor, cu rol de muzical „a fost odată"

Exemplul nr. 209



se deapănă de-a lungul celor patru părți ale ciclului într-o formă de arc constant unitară. Unitatea este realizată nu numai prin prezența melodiei inițiale, pe care se țes și se sting amintirile, dar și de înrudirea ce există între ideile părților, de stilul improvizatoric ce domină dinamica discursului confesiv, de coloristica timbrală reliefată în recitative, dialoguri sau trame instrumentale, subtil evocatoare. Întreaga muzică pare a avea una și aceeași rădăcină, adîncă și gravă, pe ramificațiile ei nemaigăsindu-și locul vechiul patos al dezbaterilor, ci numai alunecarea în trecut, lină și duioasă.

Concepția lucrării este în întregime dominată de principiul melodic, melodism curgător și aparent spontan. Aparent — pentru că procesul de înrudire și îmbinare a ideilor muzicale trădează o deosebită migală artistică și o intensă elaborare a lor.

Dacă prima parte (Allegro în *si* minor) prezintă o mai mare bogăție melodică (forma de sonată fiind construită pe trei teme, teme precedate în melodia de debut anterior exemplificată), cea de a doua parte (Adagio, în *si* major și formă de lied tripartit) se plasează printre cele mai inspirate pagini lirice brahmsiene. Impresionanta frumusețe a cîntecului de iubire purtat de clarinet pe fundalul de poetică reverie creat de cvartetul instrumentelor cu coarde (con sordino) amintește puritatea sentimentului din partea lentă a *Sonatei pentru pian în fa minor* sau intensitatea celui ilustrat de melopeea violoncelului din partea lentă a *Cvartetului cu pian în do minor*. Visul de dragoste, depănat senin în prima secțiune a formei de lied, se destramă în episodul median (Piu lento) — o pagină a prezentului, a confesiunii dureroase. Prelungi recitative ale clarinetului solo și ale viorii prime se desfășoară dramatic, împletind improvizatoric conturul melodiei

ciclice a aducerii aminte, cu cel al cîntecului de iubire. Reluarea transfigurată a muzicii din prima secţiune, pe dialogul poetic şi tandru dintre clarinet şi vioară — unul dintre cele mai realizate momente de linişte create de Brahms — estompează treptat, pînă la vag (în Coda) sublimul reveriei. În partea a treia, muzica secţiunii Andantino (în *re* major) izvorîtă din originea melodică povestitoare, face trecerea către atmosfera de Scherzo din secţiunea Presto, pendulînd între fantastic şi liric, desfăşurată rapsodic, difuz variaţional. Tehnica variaţiei se precizează în ultima parte (Con moto, în *si* minor) declanşată de o temă ce concentrează în substanţă şi fizionomie melodică elemente ale ideilor muzicale din primele părţi, pe o desfăşurare elegiacă, distribuită pe rînd şi egal viorii prime şi clarinetului. Timbrul violoncelului (variaţia întîi) şi al clarinetului (variaţia a treia) reliefează conţinutul liric, încadrînd momentul de tensiune al colocviului instrumental desfăşurat pe acompaniament sincopat (variaţia a doua). Un nou expresiv dialog între clarinet şi vioara primă (variaţia a patra) subliniază sentimentul resemnării intensificat prin coloritul nostalgic al motivului ciclic, ţesut cu rară măiestrie în cea de a cincea variaţie. Pe o ultimă amintire adusă de scurta cadenţă a clarinetului, muzica ajunge la capătul ei, stingîndu-se pe conturul melodic primar (Coda). Cu duioasa semnificaţie „a fost odată" pe care a pornit desfăşurarea nostalgicei povestiri, se încheie arcul ei şi totodată una dintre cele mai nobile confesiuni ale literaturii camerale romantice germane şi universale.

Pe partitura ambelor lucrări (a *Trio-ului în la minor* şi a *Cvintetului în si minor)* compozitorul acordă posibilitatea înlocuirii clarinetului cu viola. Desigur că şi în aceste cazuri, ca şi în cel al *Trio-ului cu corn*, licenţa trebuie interpretată ca o concesie făcută formaţiilor lipsite de un interpret clarinetist. Faptul că Brahms a compus cele două lucrări inspirat de arta unui asemenea interpret şi stimulat de particularităţile timbrale ale instrumentului său (şi aceasta într-un moment cu totul special al biografiei sale, cînd decisese să nu mai compună) înseamnă că gîndirea sa a cuprins cu necesitate specificul colorit timbral şi emoţional al clarinetului, înlocuirea lui denaturînd însăşi geneza viziunii artistice.

Aşa cum era firesc, prima audiţie a celor două noi creaţii brahmsiene a avut loc la Meiningen, în oraşul lui Mühlfeld. O ilustră interpretare a *Trio-ului* (Brahms-Mühlfeld-Hausmann) şi alta a *Cvintetului* (Mühlfeld-Joachim-Hausmann şi doi instrumentişti ai orchestrei de la curtea ducală) au deschis la 24 noiembrie 1891 seria unor celebre succese pe care muzica lui Brahms le-a înregistrat la Berlin, Viena şi Londra. La Berlin — aceiaşi interpreţi au prezentat *Trio-ul*, iar formaţia cvartetistică a lui Joachim (făcînd o primă şi ultimă concesie prin adoptarea unui instrumentist din afara ansamblului lor) au cîntat alături de Mühlfeld muzica *Cvintetului* (12 decembrie 1891). La Viena, în cursul aceleiaşi luni, a fost aplaudată muzica *Trio-ului* într-unul din concertele de muzică de cameră ale formaţiei Hellmesberger, iar cea a *Cvintetului* la 5 ianuarie 1892, în interpretarea clarinetistului Steiner şi a cvartetului Rosé. Două săptămîni mai tîrziu s-a făcut cunoscută şi interpretarea lui Mühlfeld şi a cvartetului Joachim, pe-

cetluind pentru a doua oară eventimentul muzical vienez. Către sfîrșitul lunii martie au avut loc și primele audiții londoneze a celor două creații, Mühlfeld și Joachim fixînd un nou mement de triumf al interpretării lor.

Sentimentul resemnării, care a învăluit confesiunea muzicală a anului 1891, va continua să inspire compozitorului sextagenar noi pagini de introspecție și de elevată artă. Hotărîrea pe care el o luase de a se retrage din universul compoziției s-a dovedit astfel de nesuportat, și revenirea asupra ei a înscris singurul exemplu de neconsecvență din atitudinea sa.

„Ultimele monologuri"

Din anul 1891 datează un testament al lui Brahms — „testamentul de la Ischl". Faptul că a fost întocmit în perioada imediat următoare hotărîrii compozitorului de a nu mai compune, conduce la interpretarea unei prelungite stări depresive traduse în gesturile sale de despărțire. Testamentul de la Ischl nu este însă scris în tonul trist cu care romanticii și-au fixat ultimele lor dorințe. Este o scrisoare detaliată, adresată lui Fritz Simrock — prietenul și editorul său de la Berlin — cu rugămintea de a-i împărți avutul între rude (sora și mama vitregă), îngrijitoarea locuinței sale și cîteva asociații muzicale [1], printre care și „Asociația Prietenilor muzicii" din Viena, căreia îi era lăsată în întregime valoroasa bibliotecă [2]. Printre dorințele stipulate în scrisoarea către Simrock figurează și rugămintea de a distruge absolut toate manuscrisele lucrărilor sale, dorință ce a fost mult dezbătută după moartea lui Brahms (pe plan legal și social). De altfel, în perioada în care compozitorul a decis să nu mai creeze și a avut răgazul să revizuiască materialele rămase în lucru, el însuși a ars o mare parte din fondul său de manuscrise. Așa se explică faptul că printre valorile rămase de pe urma sa nu figurează schițe sau lucrări parțial realizate, așa cum au rămas și au putut fi valorificate în urma altor numeroși mari artiști.

Dacă testamentul lui Brahms are un ton obiectiv, privind doar aspectul material al dorințelor sale, creațiile pentru pian ce au urmat acestui lucid act scris par a-i fi cuprins gîndurile neformulate prin cuvinte alcătuind adevăratul testament din stațiunea Ischl. Pentru că toate cele douăzeci de miniaturi pentru pian — pe care Hanslick le-a numit „ultime monologuri" — au fost compuse în anii 1892—1893 în stațiunea austriacă la care compozitorul se fixase în ultima parte a vieții, cu prudența de a nu se îndepărta prea mult de Viena. Sînt piese de mici proporții ce continuă concepția celor grupate în *op.* 76

[1] Liszt — Pensionsverenin, Czerny-Verein, Gesellschaft der Musikfreunde.

[2] Printre marile valori ale bibliotecii lui Brahms se numără manuscrisele unor lieduri de Schubert, schițe ale lui Beethoven, șase *Cvartete de coarde* ale lui Haydn, *Simfonia în sol minor* de Mozart.

şi 79, compuse cu doisprezece ani în urmă, dar aducînd în plus sinteza celor mai caracteristice trăsături ale inspiraţiei şi ale stilului manifestat în ultimii ani de creaţie. În marea lor majoritate, sînt „Intermezzi", pagini de profundă meditaţie şi de intens lirism, printre care se strecoară trei capricii, o baladă, o romanţă şi o rapsodie. Ceea ce le este comun aproape tuturor celor douăzeci de piese miniaturale, este forma de lied tripartit, nici o căutare sau tendinţă de complexitate arhitecturală nemaiintrînd în preocupările compozitorului. Ceea ce el avea de spus acum era sublimat în substanţa muzicală turnată în una şi aceeaşi matcă *(A-B-A)*.

Cele trei *Capricii* apar (alături de patru *Intermezzi*) în primul grup (*op. 116*), intitulat simplu „Fantasien". Sînt singurele piese în mişcare repede, mişcare implicată de caracterul lor agitat şi pasionat şi nu de vreo intenţie de virtuozitate, aşa cum ar putea anunţa denumirea sub care romanticii — şi cu deosebire Paganini — au creat pagini de mari dificultăţi tehnice. Dificultăţi greu de învins apar şi în *Capriciile* lui Brahms, dar acestea izvorăsc din universul ideilor şi din solicitarea sensibilităţii interpretative. Atmosfera lor vehementă şi pasionată apare specificată şi în indicaţia de tempo şi caracter: Presto energico (Capriciul nr. 1, în *re* minor); Allegro passionato (nr. 3, în *sol* minor); Allegro agitato (nr. 7, în *re* minor). Suflul de baladă care le inspiră şi le străbate muzica a condus compozitorul la opţiunea unui colorit tonal minor, ceea ce constituie o altă trăsătură a lor comună. Remarcabilă este tensiunea ritmică ce urmăreşte îndeaproape neliniştea conţinutului epic realizată prin deplasări capricioase de accente (Capriciul nr. 1), prin cursuri sincopate sau instabilitate metrică (Capriciul nr. 7), o tensiune care cedează din intensitate doar în secţiunile mediane. Sub acest aspect (al unui contrast între secţiunile extreme şi mediane), concepţia pe care sînt construite noile *Capricii* apare apropiată de cea a Scherzo-urilor fantastice cu trio liric central, amintind pagini ale creaţiei timpurii şi purtînd, mai mult decît celelalte miniaturi pianistice, amprenta romantismului nordic brahmsian. Cu deosebire *Capriciul în sol minor* (nr. 3) — creat anterior anului 1892 şi integrat pentru valoarea sa în noul ciclu — ilustrează vechea fantezie avîntată a compozitorului, justificînd cel mai mult titlul dat ansamblului miniatural.

De-a lungul verilor anilor 1892 şi 1893 petrecute la Ischl, Brahms a compus *14 Intermezzi*, dintre care primele patru alăturate *Capriciilor* şi alcătuind împreună grupul *op. 116* anterior amintit, iar următoarele trei înmănuncheate izolat în grupul *op. 117*. Celelalte şapte *Intermezzi* sînt cuprinse în două caiete de „Klavierstücke" (patru, întretăiate de o „Ballade" şi o „Romanze" — în *op. 118*, trei — urmate de o „Rapsodie" — în *op. 119*).

Purtînd o denumire care nu le este proprie (ca piese de sine stătătoare şi nu intermediare între momentele muzicale ale unei lucrări), aceste *Intermezzi* sînt prototipurile „monologurilor" lirice brahmsiene. Melancolia şi resemnarea se îmbină cu gingăşia şi căldura sentimentelor, însumînd de-a lungul paginilor lor acea „dulce amărăciune" spusă în şoaptă, atît de caracteristică ultimei manifestări a
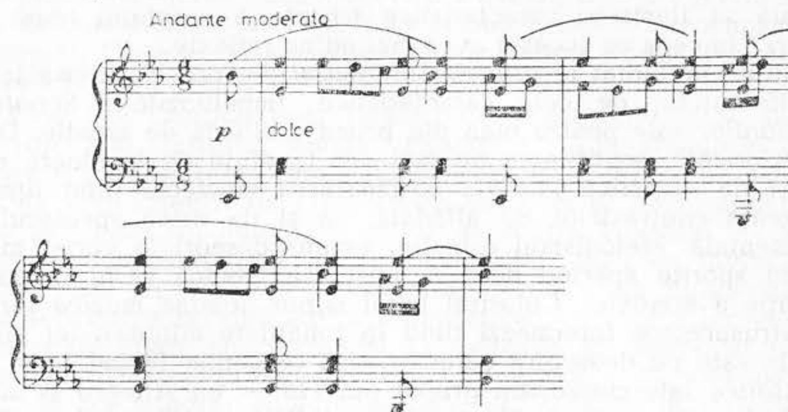
romantismului lui Brahms. Pentru că ele aparțin întru totul — ca fond și ca formă — spiritului romantic, dar acelui romantism în care confesiunea, meditația sau contemplația se vrea menținută în interior, așa cum apare în creația lui Chopin sau Schumann. Față de piesele lirice ale primilor romantici, miniaturile lui Brahms merg în mai mare profunzime și tind spre o mai mare concentrație, reflectînd o sensibilitate proprie altei epoci de creație artistică. Dar ca „voces intimes", ele continuă să ilustreze caracteristica tristețe a secolului (das „Weltschmerz" în ceea ce aceasta avea mai adînc reflexiv.

Stilul, preludiat în primele *Intermezzi* din *op. 76*, afirmă trăsături noi, diferențiate de cele caracteristice impetuozității *Sonatelor* și *Variațiunilor* sale pentru pian din prima perioadă de creație. Discretă și interiorizată, sonoritatea nu mai are tendințe de amploare orchestrală și de dinamică incisvă, desfășurarea muzicală fiind lipsită de vehemența contrastelor de altădată, ca și de orice spectaculozitate instrumentală. Melodismul este lin, ascuns deseori la vocea mijlocie, tensiuni sporite apărînd doar în mișcarea ritmică și în inepuizabila fluctuație a armoniei. Coloritul tonal minor domină muzica lor (nouă din patrusprezece Intermezzi fiind în tonalitate minoră), iar mișcarea lentă le este cu deosebire caracteristică (excepție făcînd doar primul și al treilea Intermezzo din grupul *op. 118* — un Allegro și un Allegretto). Înrudite prin conținut, prin simplitatea și conciziunea formei de lied (în general adoptată), prin mijloace de stil și de scriitură pianistică, mînuite cu ușurința unei îndelungi experiențe componistice și total supuse gîndurilor confesive, cele *14 Intermezzi* prezintă o remarcabilă diversitate, fiecare avînd caracterul propriu și trăsăturile unei anumite laturi a introspecției. În *Intermezzo în la minor (op. 116, nr. 2)* — deosebit de intim și discret („die heimlichste", cum l-au apreciat contemporanii) — melancolia (Andante) are privire spre fermecătorul senin al episodului central (Non troppo presto); în cele două *Intermezzi în mi major (op. 116, nr. 4* și *6)* vorbește pe rînd poetul și filosoful. Reveria poetului pornește difuz *(A)* și trist *(B)*, pentru a se echilibra în ultima secțiune a poemului muzical *(A)* cu colorit de nocturnă, în timp ce meditația gînditorului, învăluită în compasiune, găsește un trecător sprijin pe melodismul expresiv al muzicii din secțiunea ei mediană. În *Intermezzo în mi minor (op. 116, nr. 5)*, singurul în pulsația metrică 6/8 (față de celelalte trei ale opusului 116 — toate în 3/4), străbate suflul de mister caracteristic fanteziei compozitorului, schițat de inventivitatea sa ritmică și armonică de neconfundat. Ca și *Capriciul în sol minor (nr. 3)*, acest scurt *Intermezzo* răspunde mai mult decît celelalte piese titlului de „Fantasien", pe care îl poartă ciclul.

Deosebită omogenitate prezintă cel de al doilea grup de *Intermezzi (op. 117)*, compus în aceeași vară petrecută la Ischl. Omogen ca substanță (toate întunecate de profundă tristețe), omogen ca mișcare (toate în mișcarea Andante), omogen ca arc dinamic (toate începînd și terminînd în piano). Primul *Intermezzo* al tripticului *(mi bemol* major) a fost inspirat de un cîntec de leagăn scoțian pe care Brahms l-a detașat din antologia lui Herder *Stimmen der Völker* (Glasurile popoarelor). În primul episod, melodia de leagăn purtată discret de

vocea din mijloc (alto) urmărește duioșia primelor versuri (pe care compozitorul le citează sub titlul) : „Schlaf sanft mein Kind, schlaf sanft und schön'/Mich dauert's sehr dich weinen sehn..." (Dormi liniștit copilul meu, dormi liniștit și frumos, îndur foarte greu să te văd plîngînd...) :

Exemplul nr. 210



De data aceasta, secțiunile extreme se mlădiază pe puritatea sentimentului matern, în timp ce muzica secțiunii centrale (Piu adagio) cuprinde drama sufletească a unei femei părăsite. După relatările lui Rudolf von der Leyen, substanța tristă a acestui *Intermezzo*, ca și a celor două următoare, a avut rădăcini adînci în starea de depresiune a compozitorului, așa cum reiese din denumirea sub care el i le-ar fi prezentat : „Cîntecele de leagăn ale durerilor mele". Neliniștea marchează și prima temă din *Intermezzo în si bemol minor* (nr. 2), descătușată pe largi arpegii (Andante non troppo e con molta espressione) și revărsată în duioasa lamentație a temei a doua cu care se împletește în episodul final (Piu adagio), iar întunecimea funebră domină muzica ultimului *Intermezzo* al tripticului *(do diez* minor) pe o desfășurare de marș stilizat, învecinînd un episod median agitat, menținut și el în coloritul sumbru al întregului, asemenea unei dramatice balade.

Următoarele *Intermezzi* cuprinse în ciclurile *op. 118* (6 Klavierstücke) și *op. 119* („4 Klavierstücke) au fost compuse de Brahms în anul 1893, imediat după reîntoarcerea sa din ultima călătorie făcută în Italia. Este călătoria care încheie șirul pribegiilor ce brăzdează biografia compozitorului, o călătorie printre frumusețile sudice ale peninsulei, în prospețimea lunii mai și în tovărășia bunilor prieteni din Viena (Billroth), Berlin (Simrock), Krefeld (Rudolf von der Leyen) și Elveția (Victor Widmann, Theodor Kirchne). O ambianță de intelectualitate și artă, singura în care compozitorul s-a simțit bine de-a lungul vieții și cea în care a avut mulțumirea să-și sărbătorească — la Neapole (la 7 mai 1893) — cea de a 60-a aniversare a zilei de naștere.

Cu toată reconfortarea pe care i-a oferit-o climatul mediteranean, miniaturile pentru pian pe care Brahms le va compune în vara acelui

an vor continua să reflecte tristețea ultimelor creații. La vechiul val de melancolie la care au contribuit veștile despre moartea Elisabethei Herzogenberg, a surorii sale Elisa și a Herminei Spiess (în cursul anului 1892) se adaugă acum revolta împotriva singurătății ce-l apasă din ce în ce mai mult. O adevărată furtună a sentimentelor se declanșează în primul *Intermezzo (op. 118, nr. 1)*, în tonalitatea *la* minor și în succinta formă de sonată (cu două teme expuse, prelucrate și reexpuse). Caracterul agitat de baladă determină un tempo viu, fiind singurul Intermezzo scris în mișcarea Allegro (Allegro non assai ma molto appassionato). O notă particulară în conținut și implicit în tempo aduce și al treilea *Intermezzo* (*fa* minor — Allegretto un poco agitato), mult apropiat concepției pe care Brahms o manifestase în creația *Capriciilor* sale. Este un dialog grăbit, cu dureroasă neliniște ritmică (un „Triolenintermezzo" — cum îl intitulează Thomas San-Galli), pe un melodism din nou ascuns la vocea din mijloc. Cu totul altfel se prezintă muzica celui de-al doilea *Intermezzo* (Andante teneramente, în *la* major), melodioasă și resemnată, reflectînd liniște sufletească. Cel mai complex *Intermezzo* este însă ultimul (nr. 6) în *mi bemol* major. O monodie cu substanță tragică deschide meditația muzicală desfășurată „dolente", în „sotto voce" și mișcare „Andante, largo e mesto". Contrastul cu caracterul eroic al episodului median este puternic, episod desfășurat trecător în ansmblul dramatic al muzicii. Rezonanțele de fanfară se pierd în presimțirile funebre ce domină atmosfera de baladă, atmosferă ce ilustrează din nou specificul spiritualității nordice căruia compozitorul îi aparține și prin care se manifestă și ultimele sale mărturii de artă.

O și mai pronunțată tendință de diversificare a fondului meditativ-resemnat propriu miniaturilor intitulate *Intermezzi* prezintă grupul *op. 119*. Primul, în *si* minor, înscrie ultimul moment de gravă tristețe din întreg șirul de piese pentru pian compuse de Brahms. Este un Adagio ale cărui trăsături le specifică însuși compozitorul într-o scrisoare adresată Clarei Schumann: „Mica piesă (în care mișună disonanțele) este deosebit de melancolică și trebuie interpretată foarte lent. Fiecare măsură, fiecare notă trebuie să sune ca în ritardando, ca și cum ai vrea să sorbi cu voluptate din fiecare, izolat, melancolia..." [1]. Melodismul intens liric al primei teme amintește jocul de motive descendente-ascendente din alcătuirea unor expresive pagini brahmsiene (unul dintre cele mai reprezentative exemple fiind în tema de debut a *Simfoniei în mi minor)*:
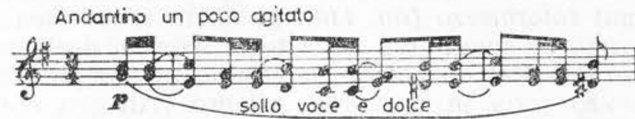
Exemplul nr. 211



[1] Knepler, Georg. *Musikgeschichte des 19. Jahrhundert*, Berlin, 1961, Henschelverlag, vol. II, p. 931.

Următorul *Intermezzo (op. 119, nr. 2)* este un Andantino (un poco agitato, în *mi* minor), construit pe o singură idee muzicală:

Exemplul nr. 212



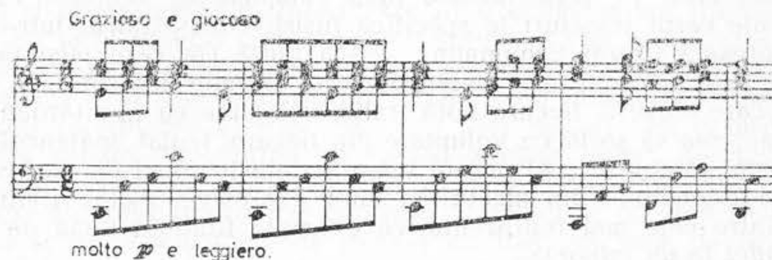
temă ce îndeamnă compozitorul la tehnica variaţională pe care nu o încercase în creaţia sa miniaturală, pentru pian. Tratată în trei variaţiuni cu caracter ritmic (prima secţiune), ea alunecă spre legănare de vals în episodul central (Andantino grazioso, în *mi* major):

Exemplul nr. 213



Ultimul *Intermezzo* compus de Brahms *(op. 119, nr. 3)* aduce surpriza unui *do* major şi a indicaţiei „graziosso e giocoso". Melodismul se sprijină şi de data aceasta pe o singură temă, cîntată discret la o voce intermediară (cea a „tenorului"):

Exemplul nr. 214



Caracterul de scherzo (cu intensificare ritmică în episodul central) nu înlătură nuanţa de duioasă nostalgie pe care o aduce tendinţa de stilizare a ritmului de vals.

Printre ultimele Intermezii apar intercalate cîteva piese cu titluri specifice genurilor miniaturale romantice: *Ballade (op. 118, nr. 3), Romanze (op. 118, nr. 5)* şi *Rapsodie (op. 119, nr. 4).*

Balada (în *sol* minor) reînvie tumultul eroic al legendelor reflectat în numeroase pagini ale creaţiei timpurii. Muzica se desfăşoară în mişcare „Allegro energico" şi formă tripartită, pe viguros contrast

între caracterul impetuos al secțiunilor extreme și poetica pagină a episodului central. În ansamblul grupului *op. 118*, muzica *Baladei în sol minor* prezintă afinitate cu fondul agitat al primului Intermezzo (*la* minor) și afirmă, în această etapă a confesiunilor lirice, seva inspirației eposului nordic al *Baladelor pentru pian, op. 10*. În același spirit este compusă și *Rapsodia în mi bemol major* care încheie șirul miniaturilor lui Brahms. Ca și în cazul *Rapsodiilor, op. 79*, titlul fixat de compozitor este de pus în legătură cu asocierea pe care el a făcut-o cu accepțiunea antică a noțiunii, tensiunea epică a muzicii neavînd nici una din trăsăturile rapsodice ale genului ce își începe modernitatea în epoca sa (gen cu o formă liberă, sprijinit pe cîntecul popular sau pe intonații inspirate de acesta). Compoziția lui Brahms este unul din ilustrele exemple de rapsodie construită pe sinteza dintre formele de sonată, lied și rondo, pornind pe o temă ferm particularizată melodico-ritmic și puternic armonizată. Este o temă ce contrastează puternic cu caracterul misterios — fantastic al următoarei idei muzicale (măs. 65 și următoarele) și cu lirismul melodic al temei a treia (măs. 93 și urm). Caracterul conflictual și logica arhitecturală a muzicii se deosebește cu desăvîrșire de stilul rapsodiilor din contemporaneitate, cele mai reprezentative înscriindu-le creația lui Liszt care inaugurează concepția țesăturii libere a melodiilor populare de largă circulație în compoziția cultă.

Un gen izolat în ansamblul întregii creații pentru pian brahmsiene apare ilustrat de cea de a cincea piesă a grupului 118 — *Romanze* în *fa* major. Este o pagină lentă (Andante) ce pare a fi fost inspirată de peisajul sudic italian. Coloritul ei idilic-pastoral o detașează din rîndul ultimelor miniaturi învăluite de melancolie sau străbătute de patosul epic. Luminozitatea muzicii se menține de-a lungul întregii forme de lied, cucerind o poetică transparență în episodul median (Allegretto graziosso, în *re* major) — o realizată sinteză între mijloacele stilistice ornamentale baroce și cele romantice.

Privind în ansamblu buchetul de miniaturi compus de Brahms în vara anului 1893, se poate remarca intercalarea unor piese ce amintesc trăsături de conținut (cu implicații în formă și scriitură pianistică) caracteristice primelor compoziții pentru pian. Suflul fantastic și patetismul evocărilor epice, caracterul „giocoso", coloritul pastoral, legănarea valsului — pe de o parte; tendințe către tensiunile formei de sonată sau diversificările variaționale, intervenția unor luminoase culori tonale (*fa* major, *do* major) — pe de altă parte — se strecoară printre paginile de profundă meditație sau confesiune ale „monologurilor", atenuîndu-le umbrele și întunecimile ce domină inspirația lor. Despărțirea lui Brahms de creația pentru pian — o creație ce marchează începutul și sfîrșitul evoluției creatoare — se conturează a fi pe linia unei osmoze între trăsăturile psihologiei compozitorului tînăr și vîrstnic, a viziunii și a stilului său pianistic din etapele extreme ale manifestării sale în artă.

Ultimele sonate

În perioadele cuprinse între vacanțele de la Ischl, stilul de viață pe care Brahms îl duce la Viena este cu totul diferit de cel trăit în deceniul al nouălea — presărat cu turnee de concerte și o intensă activitate interpretativă. Înconjurat de prieteni și rezumîndu-se la plimbările prin aleile parcurilor și prin împrejurimile Vienei, compozitorul își părăsește pana și se lasă prins de satisfacția pe care i-o oferă munca de pregătire a unui nou volum de opere complete ale lui Schumann, lucrare pe care Clara Schumann a avut meritul de a o iniția și realiza. Dar ceea ce l-a antrenat într-o continuă activitate solitară a fost revizuirea marii sale culegeri de *cîntece populare* și a elaborării ei definitive în vederea publicării. Din rîndul lor, Brahms a alcătuit șapte caiete de *Deutsche Volkslieder*, fiecare cuprinzînd șapte piese, prelucrate în marea lor majoritate pentru voce cu acompaniament de pian (primele șase caiete) și doar cîteva pentru „Vorsänger" (solist ce anticipează textul) și mică formație corală (caietul al șaptelea). Ultimul cîntec (nr. 49) intitulat *Verstohlen geht der Mond auf* (Tainic răsare luna) este cel pe care Brahms l-a integrat în muzica părții lente a primei sale sonate pentru pian în *do* major, cîntec ce încadrează o vastă creație, de la op. 1 al anului 1853, pînă la ultima pagină a celor 49 de cîntece populare germane — fără număr de opus — publicate de editura Simrock din Berlin în anul 1894. „Aceasta este singura dintre operele mele — mărturisea Brahms înainte de a le fi încredințat tiparului — de care mă despart cu un sentiment de tandrețe" [1].

În această perioadă a iernii anului 1894, Brahms a suferit una dintre cele mai grele pierderi prin moartea doctorului Theodor Billroth (la 8 februarie 1894). Cîteva zile mai tîrziu (la 12 februarie) el a primit și vestea morții lui Hans von Bülow, dirijorul care-i popularizase cu un rar entuziasm creațiile simfonice. Sînt momente de confruntare cu realitatea, cu cea care anunță apropierea de sfîrșit. Anii și uzura psihică a patru decenii de continuă activitate interpretativă și intensă muncă de zămislire a creației sale încep să-l apese din ce în ce mai mult și să contribuie la accentuarea melancoliei manifestate în ultimele compoziții. În această dispoziție sufletească, Brahms se refugiază din nou la Ischl, unde își regăsește echilibrul și reușește să compună una după alta, două sonate pentru clarinet și pian, pagini ce încununează muzica sa de cameră, cea mai bogată și cea mai de preț din întreaga literatură camerală a romantismului muzical.

Deși compuse în ultimii ani ai vieții și într-o perioadă în care sentimentul resemnării îl îndreptase spre genul miniatural confesiv, cele două creații îngemănate sub numărul de *opus 120* (nr. 1 și 2) rămîn la fel de reprezentative pentru trăsăturile de permanență ale simfonismului și stilului său, asemenea celorlalte sonate duo pentru instrumente cu coarde și pian.
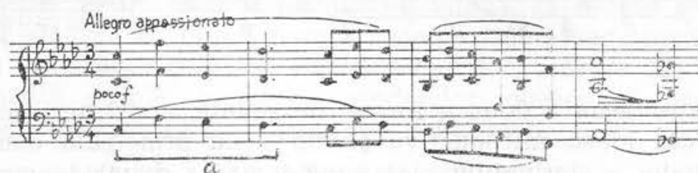
---

[1] May, Florence. *Op citat*, vol. II, p. 286.

Sonata în fa minor, prima din cuplul *op. 120,* este un nou exemplu de îmbinare între organizarea și organicitatea gîndului muzical, pe de o parte, și libertatea desfășurării lui, pe de altă parte. Atitudinea creatoare se desprinde în primul rînd din concepția formei, construită cvadripatit (clasic), dar pe o desfășurare interioară proprie, spontană: primele două mișcări prezintă sentimentul dominant al prezentului (nostalgia), ultimele două — viziunea artistului asupra frumuseții vieții și a sensurilor ei active. Echilibrul între subiectiv și obiectiv este remarcabil condus, sensibilitatea pe care o transmite desfășurarea primelor mișcări subliniindu-se în muzica viguroasă a ultimelor două părți.

Corespunzător acestei repartizări a ideilor, Brahms menține culoarea tonalității *la* minor în primele două părți ale dramaturgiei muzicale [1]. Primul este un allegro appasionato, în formă de sonată adaptată la specificul introspecției visătoare care generează muzica. Brahms părăsește principiul contrastului pregnant, declanșator de îndelungi dezbateri ale ideilor, angajîndu-se pe un ton povestitor, confesiv, comun întregului material expozitiv. În pofida aparenței de curgătoare improvizație (în special în partitura clarinetului), stilul acestui Allegro appasionato prezintă o minuțioasă elaborare a țesăturii sonore, sprijinită pe elemente de ciclicitate (melodice sau ritmice).

Se impune o idee muzicală enunțată cu simplitate (în octave) de pian, care realizează un cadru al evoluției muzicii, răsunînd cu rezonanțele unui nou epic „a fost odată" în debutul și concluzia formei.

Exemplul nr. 215. *Allegro appassionato*
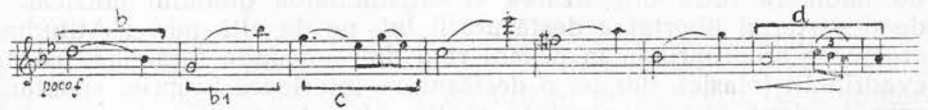


Conturul melodic al motivului inițial *(a)* va intra în componența ideilor muzicale consecutive ale formei de sonată; al primei teme; al punții spre tema a doua și spre dezvoltare; al elaborărilor din secțiunea mediană, — revenind — în forma originară — în repriză și în Coda, cînd readuce în întregime fraza introductivă ce încheie traiectoria de arc a muzicii.

Deosebită pregnanță prezintă tema principală a expoziției, prelungă, desfășurată pe trei fraze: prima — evoluînd prin salturi *(b ; b_1),* întrerupte de un motiv ritmic *(c)* și terminînd prin secvențe coborîtoare (derivate din motivul b_1) cu rezolvare pe o nouă formulă ritmică *(d)*:

[1] Aceeași concepție (și aceeași tonalitate) se va impune și în desfășurarea *Sonatei în fa minor pentru pian și vioară,* compusă de George Enescu cinci ani mai tîrziu (1899).

E x e m p l u l nr. 216. (Clarinet în *si bemol*)
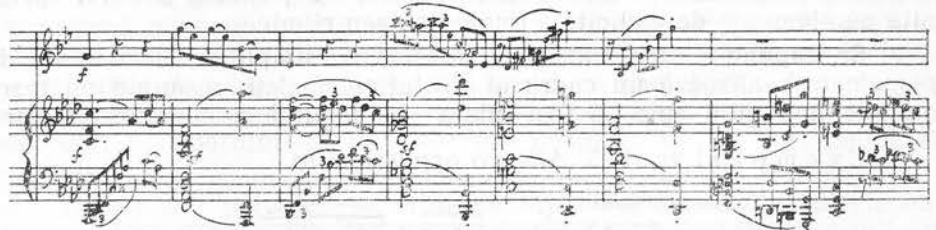


A doua frază este derivată din conturul melodic al motivului introductiv *(a)*, cu rezolvare prin formula ritmică *c* :

E x e m p l u l nr. 217.



A treia frază a temei principale reprezintă o variație dinamizată și amplificată a primei fraze, afirmată de pian :
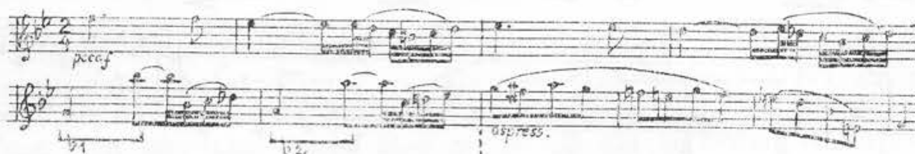
E x e m p l u l nr. 218



Puntea către tema a doua a formei de sonată, construită pe elemente derivate din ideea introductivă și din tema principală conturează o nouă melodie a clarinetului, iar noua temă (a doua) concepută și ea în valuri, impune o nouă formulă ritmică, tipic populară. Vădit caracter popular prezintă și dialogul animat dintre pian-clarinet, cu care aceasta debutează, precum și variațiile improvizatorice ce survin de-a lungul desfășurării ei : prima, în secvențe coborîtoare de pătrimi, multiplicate în reluare la cupluri de optimi ; a doua — sesisabil dinamizată, cu rol de concluzie a materialului expozitiv. O nouă punte, construită pe îmbinarea celulei *a* cu formula ritmică c, conduce la dezvoltarea formei de sonată, concepută cu totul neconformist, atît prin dimensiunea ei redusă, cît mai ales prin tonul liric, asemănător debutului (exemplul 215). Ca și în expunerile fiecăreia dintre temele expoziției, secțiunea a doua a dezvoltării marchează o vădită tendință de dinamizare a sensurilor muzicii, avînt ce imprimă singurul efect de contrast în desfășurarea lirică. În repriză și mai ales în Coda, continuă intensificarea nuanțelor lirice pînă la sublimarea lor în tonul epic introductiv (exemplul 215) intonat de pian și preluat nostalgic de clarinet.
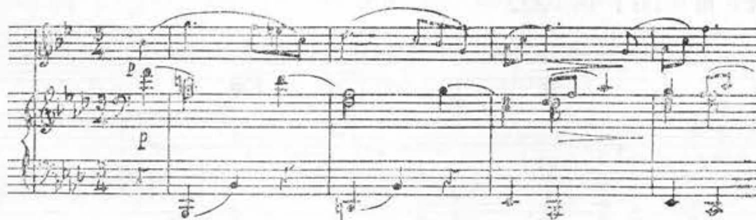
În partea a doua, Andante un poco Adagio, în formă de lied tripartit simplu *(A-B-A)*, temele deapănă, una după alta, firul povestitor început în prima parte, în aceeaşi tonalitate *fa* minor), accentuîndu-i însă tendinţa spre melancolie. Frumuseţea muzicii este dominată de cantabilitatea temei principale (din secţiunea *A)*, intonată şi de data aceasta de clarinet, temă concepută în două fraze: prima — pornind pe un curs treptat descendent (întretăiat de o formulă ornamentală în treizecidoimi) şi sfîrşind prin salturile intervalice ascendente cunoscute (b_1 din tema principală a primei părţi — ex. 216) ce imprimă nuanţe de tensiune; a doua frază, cu indicaţia „espressivo" — de o învăluită resemnare:

Exemplul nr. 219 — *Andante un poco Adagio.*



Privite în ansamblu, primele două părţi ale *Sonatei în fa minor* prezintă o deosebită legătură cu substanţa şi realizarea estetică a *Cvintetului cu clarinet în si minor*, confesiune muzicală făcută de Brahms cu trei ani în urmă (1891). Următoarele două părţi (Allegretto grazioso şi Vivace) înfăţişează un alt Brahms, un Brahms receptiv la frumuseţile vieţii. Muzica (graţioasă, idilică, în partea a treia, năvalnică şi jucăuşă în Final) pare a omagia tinereţea, dansul, veselia, gluma. În Allegretto grazioso (*la bemol major*, măsura 3/4, cu structură tripartită simplă, asemenea modelelor clasice şi populare), o melodie de dans expusă pe rînd de clarinet şi pian,

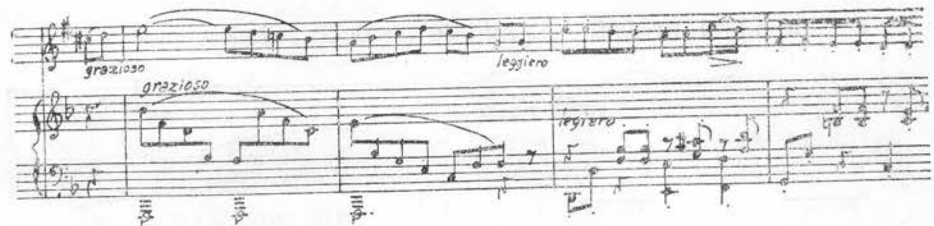
Exemplul nr. 220 — *Allegretto grazioso.*



alternează cu un episod median cu caracter robust, creîndu-se desfăşurarea a — a_1 — a_v. În continuare, secţiunea B a formei de lied (construită pe aceeaşi structură tripartită: b — b_1 — b_v) este dominată de factura sincopată a unei teme descendente, din care nu lipseşte suflul de mister caracteristic scherzo-urilor brahmsiene. Prezenţa acestui fragmet este trecătoare, reluarea melodiei de dans legănat (secţiunea A) făcînd legătura cu muzica exuberantă a Finalului
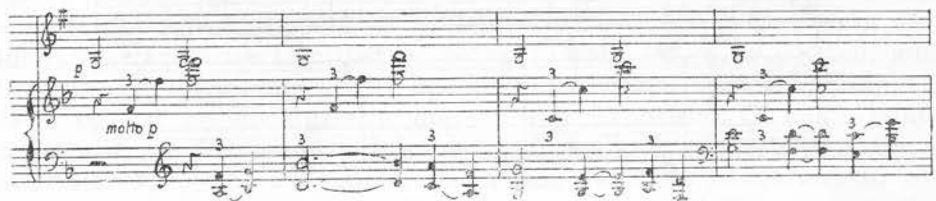
(Vivace, *fa* major) desfăşurată într-o formă apropiată de cea a rondo-ului, pe schema *A-B-A-C-B-A*. O introducere cu caracter festiv, cîntată la pian, anticipează de fiecare dată apariţia temei principale cu rol de refren *(A)*. Debutul temei introductive este subliniat de prezenţa a trei tonice *(fa)* în valoare de doimi, formulă care va sublinia momentele principale ale diferitelor episoade din desfăşurarea întregului Final. Rolul acestei formule este de impuls, prezenţa ei fiind eclipsată de farmecul cu totul deosebit al temei refren, o temă care aminteşte de inventivitatea nestăvilită a unor concluzii mozartiene:

Exemplul nr. 221 — *Vivace*



Tema a doua *(B)* — un dialog strîns între clarinet-pian are o nouă pulsaţie ritmică, construită pe succesiuni de triolete. Ea întrerupe trecător năvalnicul flux de veselie (refrenul), reluat în tonalitatea dominantei cu acelaşi avînt. Tema a treia *(C)*, în *re* minor, nuanţa piano, cu indicaţia „semplice" şi reexpusă în pianissimo, readuce caracterul povestitor suprins în primele părţi, sugerînd o pasageră melancolie a compozitorului, despărţit prin vîrstă de iureşul la care îl purtase visul. De data aceasta, trecerea către muzica expansivă a refrenului este realizată treptat, prin intermediul unui episod complex, în *fa* major, dominat de conturul temei a doua *(B)* la pian (partida mîinii drepte), susţinută în bas de elemente ale temei introductive, alături de care clarinetul repetă formula celor trei tonice *(fa)*:

Exemplul nr. 222
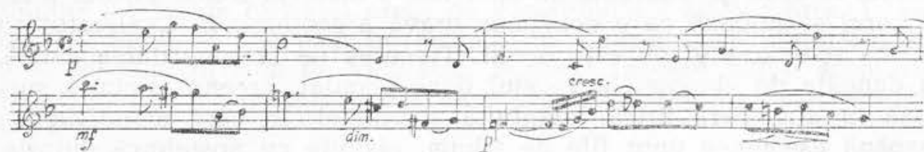


Cîteva oscilări între nuanţe expansive şi nostalgice, cu rezolvarea lor într-un episod scherzando (pătrimi staccate la clarinet, acompaniament sincopat la pian), conduc la ultima apariţie a temei refren, încheiată simplu, pe acordurile tonicii.

A doua sonată pentru clarinet şi pian, *Sonata în mi bemol major*, prezintă aceleaşi trăsături de organicitate, aceeaşi inepuizabilă inventivitate melodică şi aceeaşi poetică nostalgie. De data aceasta

însă, forma de sonată pe care compozitorul își structurează — ca de fiecare dată — prima parte, pierde și mai mult din atributul ei definitoriu (cel al procesului conflictual între ideile muzicale), peste întreaga ei desfășurare (Allegro amabile) depănîndu-se, în variate reliefuri ornamentale sau expresive, narațiunea confesivă, prin tonul blînd al clarinetului:
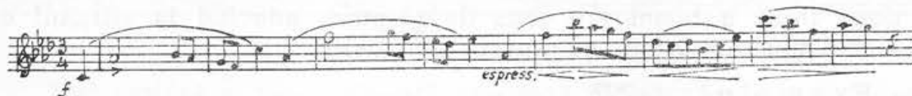
Exemplul nr. 223. *Allegro amabile* (Clarinet în si bemol)



Intercalările lui cu comentariile pianului, cu frecventele punți sau pasaje avîntate, nu întrerup ci animează stilul povestitor realizat de variatele lui desfășurări. Nici tema a doua (în *fa* major) nu se impune, după cum nici următoarea idee secundară (în *si bemol* major) nu reușește să se particularizeze, fiind dominată de elementele constitutive ale temei principale și creînd, astfel, impresia unei variații a ei. În dezvoltare tonul narativ este continuat prin împletirea (și nu înfruntarea) unor frînturi tematice desprinse din materialul expozitiv, într-un sistem de relații improvizatorice firești, uneori cu intensități crescute spectaculos, dar fără stridență de conflict psihologic. Ca și dezvoltarea, repriza survine cursiv, readucînd simetric muzica expoziției. O ultimă elaborare, pe aceleași coordonate lirice, se remarcă în Coda, secțiune în care Brahms reușește de fiecare dată să realizeze măiestrite esențializări muzicale sau împrospătare (episodul Tranquillo).

Partea a doua, Allegro appassionato (în *mi bemol* major), cu caracter și formă de scherzo, oferă clarinetului reliefarea celor două laturi ale expresivității lui specifice. În primul episod din secțiunea scherzo-ului propriu-zis (secțiunea *A*), se impune tonul lui robust amintind originea lui populară, în muzica unui dans rustic:

Exemplul nr. 224 — *Allegro appassionato*



pentru ca, la sfîrșitul secțiunii, tonul lui să devină jalnic, de „doinit" păstoresc:

Exemplul nr. 225
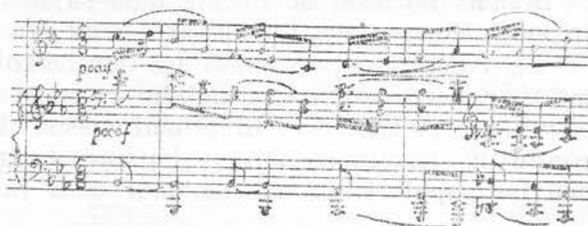


Structura a — a_1 — a_v (de proveniență strofică) a primului episod și stilul improvizatoric al culminației expresive din cel de-al doilea (exemplul 225) păstrează fidel concepția modelelor populare ,concepție în care rămîn înrădăcinate trăsăturile realiste ale simfonismului lui Brahms, iar secțiunea mediană (trio — în *si* major) aduce rezonanțe de coral protestant (realizate de registrul grav al pianului) vădind afinitatea compozitorului cu creația religioasă populară. Reluată și cu aportul melodic al clarinetului, apoi într-o discretă transfigurare, tema de coral se impune ca o concluzie gravă a secțiunii *B*. Contrastul cu muzica scherzo-ului nu este ocolit. Trecerea de la sonoritatea amplă, cu dangăte de clopote, la veselul dans popular, creează singura surpriză în atmosfera lirică înlănțuită a sonatei, în care amintirile se deapănă asemenea unor file de album, răsfoite cu nostalgică duioșie.

Ultima sonată, ca și ultima simfonie creată de Brahms, se încheie în forma temei cu variații. Acesta este ultimul cuvînt spus de compozitor într-o lucrare de amploare, ilustrînd odată mai mult forța inventivității gîndirii sale creatoare și afinitatea acesteia cu procedeul de veche tradiție muzicală. Și poate în nici una dintre lucrările sale timpurii nu există o atît de juvenilă vervă în transfigurarea temei de bază, ca în acest Final, de ultim suflu creator.

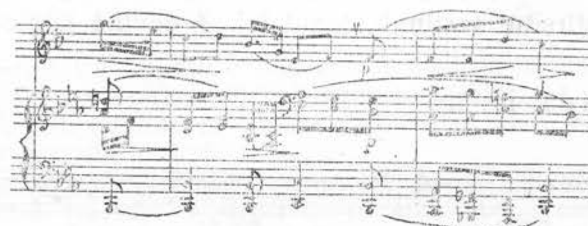
Subiectul variațiilor este amplu, construit dintr-o temă cu două fraze, prima purtînd o melodie simplă — și aceasta de evidentă proveniență populară — cu o constantă și caracteristică formulă ritmică în desfășurarea ei :

Exemplul nr. 226 — *Andante con moto*



A doua frază a temei are sens de răspuns, aducînd la sfîrșitul ei un motiv melodico-ritmic ce o particularizează :

Exemplul nr. 227



Cele cinci variațiuni inspirate de acest subiect muzical se succed într-o concepție particulară: primele patru — toate în tonalitatea *mi bemol* major, pe dimensiunea a patrusprezece măsuri, în măsura 6/8 și nuanțe stinse — formează un ciclu unitar, variațiunea întîi și a patra fiind concepute ca un cadru de misterioasă nocturnă pentru două tablouri interioare, în timp ce ultima variație (a cincea) prezintă atribute de final al sonatei.

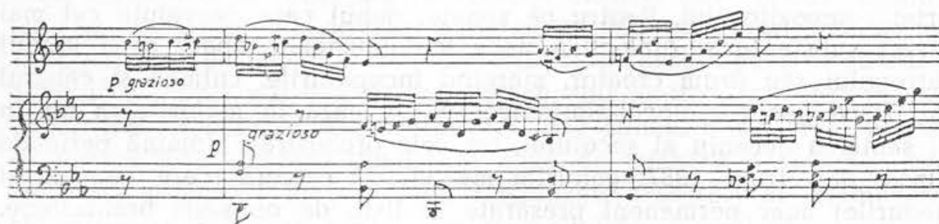
Deosebit de poetică apare inspirația compozitorului în cele două tablouri interioare cadrului creat de variațiunile I și IV: primul (variația a doua) — sugerînd un schimb de gînduri între doi parteneri ce se leagănă în ritm de vals lent, moment în care pot fi surprinse rezonanțe poetice desprinse din sfera de imagini a *Carnavalului* lui Schumann;

Exemplul nr. 228



al doilea tablou (variația a treia) este o dinamizare a celui anterior, cu evidente tendințe de plasticizare muzicală imprimate de alternarea timbrală a grupurilor de treizecidoimi, care par a sugera o goană plină de grație (așa cum de altfel solicită compozitorul interpreților în indicația de caracter a fragmentului):

Exemplul nr. 229



Mai extinsă și mai elaborată este însă ultima variație (a cincea) cu rol de final construit tripartit. În prima lui secțiune (Allegro) survine primul contrast de atmosferă din cadrul acestei părți. Izbucnește în forte, la trei voci (pian), apoi la patru (pian-clarinet), o nouă imagine rustică, asemănătoare celei din Scherzo, de data aceasta intens exuberantă. În secțiunea mediană (Piu tranquillo) este readusă tonalitatea *mi bemol* major (de la intermediarul *mi bemol* minor) și coloritul poetic al primelor variații. Discretele modificări melodice și ritmice dau acestui scurt fragment aspectul unei noi variații, după cum Coda

— survenită după o strălucitoare cadență a clarinetului — dă o ultimă replică, presărată de umor, subiectului.

Privite în ansamblu, cele două sonate pentru clarinet și pian de la Ischl sînt scrise — asemenea celorlalte compoziții perechi brahmsiene — ca dintr-un singur impuls creator. Fără a avea avîntul sonatelor anterioare, ele apar ca rod al unei duioase călduri interioare și al unei discrete nostalgii. Ca și în *Cvintetul cu clarinet*, Brahms pare a-și fi depănat cu împăcare gîndurile sale tîrzii, fără ca vreo umbră de răzvrătire romantică să mai tulbure muzica lor. Contrastele de idei, atunci cînd survin, au tonuri estompate, doar pentru a marca variația unor intensități de sentimente. Senzația de improvizație curgătoare domină și încîntă prin melodismul ei în continuă și imprevizibilă devenire variațională, dar această aparentă suplețe sonoră este dăltuită cu arta unei elaborări de maximă desăvîrșire și cerebralitate, pe parametrii armonici sau ritmici, polifonici sau dinamici, artă realizată în adîncime, fără concesii virtuozității, fără pedanterie și ostentație exterioară, dezvăluită în toată complexitatea ei doar în procesul de analiză a factorilor ei constitutivi. Este, poate, punctul de intersecție cel mai caracteristic dintre viitorul simfonism al sonatelor lui George Enescu și gîndirea brahmsiană (aspect ce va face obiectul ultimului capitol al prezentului studiu).

Scurtă privire retrospectivă asupra creației de sonate

O privire asupra celor zece sonate compuse de Brahms de-a lungul vieții conduce la posibilitatea cuprinderii întregii evoluții a artei compozitorului. Pentru că sonata, genul care dezvăluie cel mai direct substanța și dialectica unor idei muzicale, apare de-a lungul întregului său drum creator, marcînd începuturile, culmea și capătul lui. Dacă genurile vocal-simfonice se grupează în majoritatea lor în al șaptelea deceniu al secolului, iar cele orchestrale domină perioada dintre anii 1876—1887, genurile muzicii de cameră (care cuprind și liedurile) apar permanent presărate în lista de opus-uri brahmsiene, reprezentînd o contribuție creatoare de înaltă valoare sintetizatoare pentru întreaga epocă romantică. Nici unul dintre compozitorii secolului al XIX-lea nu s-a apropat mai mult de genurile muzicii de cameră, așa cum a dovedit pe întreaga ascensiune evolutivă Brahms. Și spre deosebire de majoritatea compozitorilor care au ajuns treptat la cucerirea lor, el a pornit de la bun început și s-a menținut cu consecvență în dificilul domeniu al compoziției camerale. Din rîndul genurilor în care gîndirea lui Brahms a lăsat puternice urme, *sonata* rămîne o categorică mărturie a profunzimii artei sale, așa cum aceasta s-a afirmat *(Sonatele pentru pian op. 1,* 2 și *5),* cum s-a împlinit *(Sonatele duo pentru instrumente cu coarde și pian op. 38, 78, 99, 100,*

108) și cum s-a încununat (*Sonatele pentru clarinet și pian op. 120, nr. 1 și 2*).

1853	1865	1879	1886	1888	1894
pian (op. 1, 2 și 5)	vl.-p. (op. 38)	v.-p (op. 78)	vl.-p (op. 99); v.-p (op. 100)	v.-p (op. 108)	cl.-p (op. 120/1-2)

Urmărind creația celor zece sonate compuse de Brahms în diferite etape ale evoluției sale, fiecare prezentînd o problematică proprie (cu implicații în acțiunea muzicală și în structurarea formei), se poate remarca profilarea a două tipuri de realizări, cel al *sonatei de tip beethovenian*, dominată de expresia dramatică (așa cum sînt concepute primele trei sonate pentru pian și cele trei sonate compuse pe malurile lacului Thun — a doua pentru violoncel și pian, a doua și a treia pentru vioară și pian) și cel al *sonatei de tip confesiv*, dominată fie de suflul elegiac (prima sonată pentru violoncel și pian), fie de expresia lirică (prima sonată pentru vioară și pian, cele două sonate pentru clarinet și pian). Fără să fie o graniță principială între aceste două tipuri de creație, ele reprezintă în egală măsură nuanțe și grade de intensitate ale unei sensibilități romantice, condusă — permanent și cu luciditate — de responsabilitatea procesului creator. Confruntarea dintre real și ideal (idealul avînd de fiecare dată rol activ) fundamentează simfonismul brahmsian și într-un caz și în celălalt, asemenea celui statornicit în concepția realizărilor clasice. Dar „realul" (realitatea) imaginilor create de Brahms prezintă alți parametri față de cei ai epocii trecute, iar „idealul" (aspirația către desăvîrșire, ca stimul al acțiunii) prezintă noi dimensiuni. Pe raportul dintre „existent" și „virtual", Brahms construiește cu fiecare nouă sonată a sa (și în general cu fiecare nouă lucrare gîndită în ciclu de mișcări) o specifică dramaturgie a muzicii în care apar cristalizate trăsături de permanență ale structurii sufletești umane (ca în modelele clasice), dar cu ecouri dintr-o anumită zonă spirituală (german-nordică) și dintr-o anumită epocă (cea a secolului romantic), ecouri desprinse dintr-o lume peste care au mai trecut cinci decenii de existență și de experiență față de universul beethovenian. Privită sub acest raport de interferență și organicitate a trăsăturilor clasic-romantice (și nu de dualitate separabilă sau contradictorie a lor), *atitudinea artistică brahmsiană se manifestă constant, de la prima la ultima lucrare, pe o evoluție fermă, fără fluctuații estetice și etice, prezentînd în acest sens, al consecvenței, un caz singular în ansamblul romantismului muzical.*

Ultimele lieduri

Creaţia sonatelor pentru clarinet şi pian par a fi adus un suflu de împrospătare în dispoziţia lui Brahms şi un impuls stimulator în ritmul vieţii sale. Toamna anului 1894 este din nou activă, presărată de călătorii şi concerte. O primă manifestare se înscrie la sfîrşitul lunii septembrie cînd cuplul Brahms-Mühlfeld interpretează noile creaţii în faţa curţii ducale de la Meiningen, instalată în palatul de la Berchtesgarden. Urmează o călătorie la Frankfurt (luna noiembrie) ca invitat la serile de concert în care îi erau programate creaţii simfonice, prilej ce oferă compozitorului posibilitatea de a vizita pe Clara Schumann şi a-i cînta — alături de Mühlfeld — sonatele op. 120. Concertele de la Frankfurt, la care participă şi Joachim ca interpret al *Concertului pentru vioară şi orchestră* de Brahms, adună în oraşul în care se stabilise familia Schumann şi în care locuia din anul 1878 şi Julius Stockhausen, buchetul de vechi prieteni şi slujitori ai muzicii.

Luna ianuarie a noului an 1895 este în întregime dedicată unor prime audiţii publice a *Sonatelor pentru clarinet şi pian:* La Viena (8 şi 10 ianuarie), apoi la Frankfurt, Rudesheim, Meiningen şi Leipzig, în interpretarea compozitorului şi a clarinetistului Mühlfeld. Cu fiecare nou concert Brahms este solicitat ca dirijor al lucrărilor sale simfonice şi fiecare nouă prezenţă a sa la pian sau pe estrada dirijorală este aclamată şi sărbătorită. În sala Gewandhaus din Leipzig, sonatele impresionează şi sînt furtunos bisate, iar în concertele simfonice — cele două concerte pentru pian ale sale, interpretate de pianistul Eugen d'Albert şi dirijate de compozitor — cunosc un adevărat triumf. Nimic nu putea să-i ofere lui Brahms o mai mare satisfacţie decît ovaţionarea *Concertului în re minor*, concert contestat cu vehemenţă de publicul şi presa din Leipzig cu trei decenii în urmă. Şi poate puţini compozitori au avut prilejul să asiste la o asemenea categorică recunoaştere în cadrul unei ambianţe ostile altădată şi să trăiască momentul realizării unei previziuni făcute de el într-una din scrisorile adresate lui Joachim în anul 1859: „Concertul va place într-o zi..."

În stagiunea de concerte 1894—1895 sînt înregistrate şi ultimele apariţii ale interpretului Brahms în faţa publicului din Viena. La 20 decembrie, pianistul cîntă pentru ultima oară din liedurile sale, acompaniind în „Bösendörfersaal" celebra voce a cîntăreţei italiene Alice Barbi — ultimul nume de femeie pe care biografii îl alătură sentimentelor lui Brahms; la 18 martie, dirijorul contribuie la seara festivă de la „Gesellschaft der Müsikfreunde" conducînd muzica *Uverturii „Academica"*.

Din vara anului 1895, pe care o petrece din nou la Ischl, compozitorul nu mai aduce nici o surpriză pentru lumea muzicală, aşa cum obişnuise să-i ofere în fiecare toamnă din ultimii ani, dar vechile creaţii continuă să constituie evenimente muzicale interpretative şi să-i solicite prezenţa. În zilele de 27-29 septembrie, Brahms este invitat la Meiningen, unde are loc „das Fest der drei B" (Sărbătorirea celor trei B), concerte succesive, prezentînd lucrări de Bach-Beethoven-

Brahms. *Simfonia în mi minor, Concertul pentru pian în si bemol major, Triumphenlied, Cvintetul cu clarinet, Cvartete vocale și lieduri* sînt lucrări care au figurat în programele serilor de concert ilustrînd arta ultimului dintre cei „trei B".

De la Meiningen, Brahms face un ultim popas la Frankfurt în casa Clarei Schumann (la începutul lui octombrie). Curînd — la 21 mai 1896 — marea pianistă a secolului al XIX-lea, în vîrstă de 77 de ani va părăsi lumea pe care o încîntase timp de cinci decenii cu arta sa și în care își lăsase o luminoasă urmă prin generații și generații de pianiști-elevi pe care-i îndrumase.

Între 19 și 22 octombrie este semnalată și ultima călătorie pe care Brahms o face în cea de a doua sa țară adoptivă, în Elveția, ca invitat de onoare la Zürich, oraș ce sărbătoarea inaugurarea unei noi și impunătoare săli de concert. Este prilejul cînd el apare din nou ca dirijor, interpretînd cu ocazională semnificație muzica lucrării sale vocal-simfonice *Triumphenlied*. În casa dirijorului Hegar, în care Brahms și Viktor Widmann au fost găzduiți, a avut loc din nou o despărțire definitivă între cei trei prieteni și artiști, despărțire pe care nici unul dintre ei nu o putea bănui.

Nici la data de 10 ianuarie 1896, cînd Brahms este invitat la Berlin pentru a dirija cele două concerte ale sale pentru pian (din nou în ilustra interpretarea lui Eugen d'Albert) nu se putea bănui că marele muzician urca pentru ultima oară pe podiumul unei săli de concert. Muzica festivă a *Uverturii „Academica"* care a încheiat programul, a fost cea care a încununat și cariera dirijorală a creatorului ei. Dar Brahms — compozitorul mai avea de spus un cuvînt în artă și acesta a fost exprimat în muzica celor *4 Cîntece grave*. „Le-am scris în primele săptămîni ale lunii mai — mărturisea compozitorul celor două fiice ale Clarei Schumann — Maria și Eugenia — de la Frankfurt, cărora le-a trimis un exemplar al liedurilor proaspăt tipărite, cîtva timp după moartea mamei lor. „Vă rog să le considerați ca o adevărată ofrandă la moartea iubitei dvs. mame" [1], adăuga el în scrisoarea pe care a alăturat-o cîntecelor omagiale. Și tot Brahms mărturisește (așa cum rezultă din relatările lui Engelmann [2] și ale unor prieteni din Honner [3] la care compozitorul poposise după ceremonia înmormîntării celebrei pianiste din cimitirul orașului Bonn) că aceste ultime lieduri au fost un dar pe care și l-a făcut de ziua nașterii (la 7 mai 1896). Pe de altă parte, dedicația pe care o poartă ciclul liedurilor *op. 121* („lui Max Klinger" — a cărui tată murise puțin înainte de creația lor) a condus și la interpretarea unei intenții consolatoare adresate unuia dintre ultimii prieteni ai compozitorului, așa cum el mai adresase cu ani în urmă și pianistei Henriette Feuerbach prin lucrarea *Nänie*, compusă după moartea pictorului Feuerbach. Ceea ce este cert, este că ideea morții, atît de prezentă în întreaga gîndire și artă romantică, domină cu persistență psihologia compozitorului, dar spre deosebire de aspectele sub care ea apare tratată în multitu-

[1] Niemann, Walter. *Op. citat*, p. 310.
[2] May, Florence. *Op. citat*, vol. II, p. 303
[3] Ibidem, p. 305.

dinea de mărturii literare, poetice sau muzicale ale secolului, Brahms își sprijină frămîntările, pe acele texte care corespund intenției sale de a-și dezvălui gîndurile despre condițiile vieții împovărate de îndoială, nedreptate, sărăcie, nesiguranță, de permanenta amenințare a morții. Ca și în *Requiemul German*, în *Cîntecul destinului* sau în primul motet din *op. 74*, Brahms reflectă aceste realități și în primele trei cîntece ale ciclului, pentru a-și spune cuvîntul în liedul final prin ideea umanitaristă a dragostei, ca sentiment suprem și salvator. Muzica primului lied (în *re* minor, mișcare Andante — apoi Allegro), inspirată de o idee filosofică sceptică (asemenea celei ce a inspirat muzica cortegiului funebru din *Requiemul German*), este constant întunecată. Dar următoarele două cîntece (nr. 2 — în *sol* minor, mișcarea Andante ; nr. 3 — în *mi* minor, mișcare Grave) părăsesc considerațiile filosofice, înscriindu-se pe specificul lirism brahmsian. Tonului obiectiv al primului cîntec îi urmează o muzică dureroasă, în care răzbate cu rară vibrație compasiunea pentru cei trudiți și asupriți, pentru cei săraci, bolnavi și bătrîni. Cuvintele „și n'am avut mîngîietor" (din liedul nr. 2) sau „o, moarte, cît ești de amară" (din liedul nr. 3) au inspirat compozitorului o muzică de copleșitoare tristețe, o muzică în care intervine intensa melancolie a stilului ultimelor sale compoziții. Doar în cel de-al doilea episod al cîntecului al treilea, conceput ca tranziție către liedul final, muzica tinde spre luminozitate (*mi* major), urmărind ideea morții ca eliberatoare pentru cei ce trăiesc în suferință.

Ultimul cîntec (*mi bemol* major, Con moto ed anima) — ultimul din ciclu și ultimul din întreaga creație vocală brahmsiană — este inspirat de un text biblic care descrie, definește și glorifică sentimentul iubirii. Îndemnul către iubire, desprins din „Noul testament", încununează testamentul artistic creat de Brahms, un testament conceput în spiritul unui „concert spiritual" cvadripartit, pentru voce de bas și pian. Stilului vocal, melodic sau recitativ, menținut pe linia sobrietății și simplității, i se alătură concepția pianistică, simfonizată sau evocatoare, investită cu rezonanțe de orgă sau harpă, ce urmăresc cu expresivitate sensurile versetelor biblice. Nici o tendință spre monumentalitate, spre strălucire sau coloristică ornamentală nu alterează fondul meditativ, profund și grav — cum îl anunță titlul. Gradația realizată de la scepticismul pasiv al primei idei (Cîntecul nr. 1) la afirmarea și glorificarea iubirii (Cîntecul nr. 4) este o ultimă ilustrare a simfonismului bramsian, simfonism concentrat la dimensiunile unui ciclu vocal-pianistic, cu concluzie purtătoare de mesaj.

Epilog postum

Ultima vacanță a vieții lui Brahms, petrecută din nou la Ischl, a fost întreruptă de intervenția a două călătorii cu deprimantă destinație : prima — călătoria la Bonn (înmormîntarea Clarei Schumann la 24 mai 1896) ; a doua — necesitatea de a părăsi stațiunea pentru a face la Karlsbad o cură impusă cu autoritate de doctori.

Între aceste două tulburătoare evenimente, Brahms se refugiază din nou în creaţie, realizînd o surprinzătoare lucrare : *11 Preludii de corale pentru orgă.* Va fi singura operă ce se va găsi în manuscris de pe urma marelui compozitor, lucrare pe care Simrock o va publica în anul 1902 cu număr de opus postum *(op. 122).* Gestul acestui devotat prieten căruia îi era lăsată prin cuvînt testamentar proprietatea partiturilor în manuscris nu a contrazis dorinţa lui Brahms de a-i fi distrus toate creaţiile lăsate în lucru şi a fost justificat de faptul că suita celor *11 Preludii corale* era definitiv încheiată. Din relatările lui Heuberger, căruia compozitorul îi cîntase la 24 iunie 1896 (la Ischl) primele şapte piese, urmînd ca „ultimele patru" să i le prezinte la data de 5 iulie (aşa cum rezultă din însemnările făcute de Heuberger în jurnalul său [1], Simrock a dedus intenţia lui Brahms de a le tipări, fără a mai fi avut timpul să o realizeze. Dar ceea ce justifică cel mai mult publicarea lor postumă este marea lor valoare şi mai ales procesul de sinteză pe care ele îl reprezintă. O sinteză a marilor tradiţii ale polifoniei şi o sinteză a evoluţiei creaţiei lui Brahms. Pentru ca arta celor *11 Choralvorspiele* reflectă cunoaşterea în profunzime a întregii literaturi polifonice, începînd cu şcoala maeştrilor franco-flamanzi ai secolului al XVI-lea şi a celor italieni ai secolelor XVI şi XVII, şi terminînd cu epoca de aur a polifoniei germane, din fondul căreia muzica iluştrilor organişti ai nordului (Buxtehude la Lübeck şi Reinken la Hamburg) şi-a adus marea ei contribuţie la pregătirea culmii pe care o reprezintă în istoria muzicii opera lui Bach, o operă pe care s-a sprijinit întreaga educaţie muzicală a tînărului Brahms. Pe această solidă şi amplă cunoaştere a începuturilor, împlinirii şi strălucirii artei polifonice, Brahms a reuşit să contemporaneizeze o formă a tradiţiei muzicale, investind-o cu atribute de acută actualitate romantică. Pesimismul prezentului romantic este oglindit în tematica celor unsprezece preludii de coral, ale căror subiecte sînt inspirate de vechi cîntece protestante. Ceea ce le este comun este ideea morţii, concepută idealist — ca sfîrşit eliberator al poverii pe care o reprezintă viaţa — sau ca romantic regret al despărţirii de ea : „O, Welt, ich muss dich lassen" (O, lume, trebuie să te părăsesc), subiect ce apare de două ori tratat în şirul celor 11 piese polifonice pentru orgă (nr. 3 şi 11). Este de fapt sentimentul ce a dominat gîndirea lui Brahms în ultima perioadă a creaţiei sale, sentiment prezent în numeroase dintre ultimele lieduri, în şiragul „monologurilor" pentru pian, în ciclul celor *4 Cîntece grave* şi care apare înscris în titlul ultimului preludiu de coral (şi ultima pagină compusă de Brahms), cu semnificaţia unei impresionante confesiuni făcute umanităţii. De altfel, o romantică viziune subiectivă învăluie întreaga creaţie, ansamblul ei apărînd ca o ultimă privire în urmă asupra trecutului, asupra trecutului îndepărtat din Hamburgul copilăriei în care compozitorul a crescut sub vraja muzicii lui Bach şi a creaţiei populare, acea creaţie colectivă care a zămislit muzica şi poezia coralelor protestante ; privire în urmă şi spre anii trăiţi la Düsseldorf, în preajma familiei Schumann, ani în care Brahms s-a

[1] May, Florence. *Op. citat,* vol. II, p. 306.

străduit să învețe și să creeze în limbajul vechilor maeștri ai polifoniei (perioadă din care datează schimbul de „Studii contrapunctice", făcut prin corespondență cu Joachim, din rîndul cărora biografii consideră că unele au fost revizuite și integrate în versiunea op. 122); privire în urmă peste suferințele și decepțiile vieții sale, o viață de luptă și continuă dăruire, umbrită de numeroasele despărțiri de cei pe care i-a iubit, dintre care recenta moarte a Clarei Schumann pare a fi fost cea care a influențat cel mai mult conținutul pesimist al lucrării. După părerea lui Kalbeck, întreaga creație a fost realizată în umbra amintirii ei și sub impresia înmormîntării de la Bonn la la care asistase. Dar alături de această recentă umbră vibrează dureros presimțirea propriului său sfîrșit de viață, o viață de care se desparte greu, așa cum mărturisește prin titlul ultimului preludiu: „O, lume, trebuie să te părăsesc".

Și în ceea ce privește stilul, preludiile de corale pentru orgă îi reprezintă și sintetizează trăsăturile modului său de exprimare, de la arta improvizației și a variației, în care mișcarea ritmică și tensiunea armonică au particulara lor forță de transfigurare a subiectului, pînă la strînsa logică a imitației (în stil canon sau fugat) pe un cantus firmus a cărui linie melodică excelează în simplitatea expresivă. Știința contrapunctică și geniul inspirației, tradiția și modernitatea, generalul și particularul se înmănunchează în aceste ultime mărturii de gîndire și artă, mărturii spuse prin intermediul celui mai complex dintre instrumente (orga), ca simbol al unui rămas-bun rostit de compozitor pe o cale care să poată cuprinde multitudinea de voci prin care el se exprimase și totodată ca instrument reprezentativ pentru tradiția muzicală nordică din care el se desprinsese.

Biografia lui Brahms — pe care am urmărit-o în măsura în care evenimentele ei au fost determinante sau în raport cu creația — se sfîrșește imediat după acest epilog al listei operelor marelui compozitor al Germaniei și al lumii întregi. Urmează un nefericit diagnostic pus la Karlsbad — mascat de doctori [1] — și cîteva bucurii trăite la Viena în stagiunea de concerte 1896—1897: o primă audiție a celor *4 Cîntece grave* în sala Bösendorfer (la 9 noiembrie 1896); cîteva întîlniri cu Grieg, adus în capitala Austriei de programarea unor lucrări ale sale în cadrul concertelor filarmonice; o ultimă seară petrecută cu Joachim — la 2 ianuarie 1897 — după un concert susținut de formația sa camerală din Berlin. „În acea seară — descrie violonistul ultima sa întîlnire cu Brahms într-o scrisoare adresată pianistei Florence May — el a avut o mare bucurie ascultînd muzica *Cvintetului* său *în sol major*. Era impresionant să-l vezi pășind în fața publicului pentru a-i mulțumi și a primi entuziasmul declanșat de lucrarea sa. Avea lacrimi în ochi și era foarte slab" [2]. Cu aceeași emoție și ochi înlăcrimați, Brahms a răspuns publicului vienez la 17 ianuarie, cînd i s-a cîntat la Gesellschaft cîteva din corurile sale

[1] Cancer al ficatului.

[2] May, Florence. *Op. citat*, vol. II. p. 310.

à cappella, şi la 7 martie, cînd a asistat pentru ultima oară la concertele Filarmonicii unde era programată ultima sa simfonie. Ovaţiile fără sfîrşit ce au urmat după prima parte a lucrării l-au obligat să părăsească umbra lojii directoriale în care era invitat şi să mulţumească pentru afecţiunea ce i se demonstra. După fiecare parte şi după monumentalele variaţii finale „manifestarea de recunoştinţă nu putea fi stăvilită" — descrie Hanslick evenimentul în cronica sa. Era despărţirea dintre Brahms şi marele public al Vienei. Pentru că doar şase zile mai tîrziu — la 13 martie, cînd a mai încercat să participe la premiera unei operete a dragului său Johann Strauss, puterile l-au lăsat şi a fost nevoit să părăsească sala de spectacol. Cîteva scurte plimbări cu trăsura prin preajma Praterului în care intrase primăvara, cîteva rare şi mîngîietoare clipe petrecute la pian şi totul s-a sfîrşit în dimineaţa de 3 aprilie a anului 1897, în locuinţa din Karlsgasse nr. 4 din inima Vienei.

a capella, și la 7 martie, când a cântat pentru ultima oară la con- certele Filarmonicii [illegible] ultima oară [illegible]. [illegible] după aceea parte a [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] 1897 — [illegible] Dvořák [illegible] momentul [illegible] despăr- țirea dintre Brahms și [illegible] el [illegible]. Pentru [illegible] două [illegible] mai târziu — la 13 martie, când a fost [illegible] să participe la premiera [illegible] operetei [illegible] Strauss [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Brahms [illegible] [illegible] [illegible] în dimineața de 3 aprilie a anului 1897 în locuința din Karlsgasse nr. 4 din Viena.

CAPITOLUL IX

BRAHMS ŞI ROMÂNIA



Brahms (fragment după o gravură de Ludwig Michalek, 1896)

Brahms şi România

Perioada în care Johannes Brahms trăieşte ultimii ani ai vieţii la Viena coincide cu anii în care George Enescu începe să facă primii paşi ai afirmării sale artistice în metropola austriacă. Inlănţuirea celor două nume de geniali muzicieni creează principala legătură dintre personalitatea compozitorului german şi cultura noastră muzicală. Dar pînă la strălucitorul moment Enescu din istoria muzicii româneşti, se profilează cîteva date cu implicaţii în relaţia pe care ne propunem să o urmărim, date ce trebuie puse în legătură cu activitatea unor muzicieni de prestigiu, ca Heinrich Ehrlich, Joseph Joachim, Eusebiu Mandicevski.

Pe primii doi i-a întîlnit Brahms pentru prima oară la Hanovra, către sfîrşitul lunii mai a anului 1853, cînd — în vîrstă de douăzeci de ani — părăsise Hamburgul natal pentru a înfrunta viaţa într-un turneu de concerte împreună cu violonistul Eduard Remenyi. Cu trei ani în urmă (în 1850), Heinrich Ehrlich publicase la Viena, în editura Pietro Mechetti, o culegere de cincisprezece melodii româneşti transcrise şi aranajate de el pentru pian, intitulată simplu : *Airs nationaux roumains*. În prefaţa acestei lucrări, Ehrlich făcea cîteva interesante consideraţii asupra muzicii noastre, în limba franceză şi română : „Am trăit mai mult de trei ani în mijlocul acestui popor. Am avut ocazia să-i învăţ limba, să-i cunosc obiceiurile şi ariile naţionale. Şi pentru că pămîntenii m-au încredinţat că am reuşit să prind caracterul acestor melodii atît de originale şi atît de interesante, cred că îndeplinesc o datorie de recunoştinţă pentru primirea favorabilă de care m-am bucurat întotdeauna din partea românilor, contribuind prin publicarea acestei colecţii, ca o mărturie că specificul naţional al acestui popor se afirmă cu tărie, necontestabil, nu numai în limba şi datinile sale, dar şi în muzica sa, care diferă de oricare alta cunoscută pînă acum.

Negreşit aceste arii vor părea foarte stranii la prima vedere, pentru melodia lor cu totul originală, cîteodată sălbatecă, pentru acompaniamentul lor care conţine cînd acordurile cele mai capricioase, cele mai bizare chiar, cînd este cu totul simplu, chiar monoton.

Şi cu toate acestea nu ne sfiim a spera că pe măsură ce îşi va da cineva osteneala de a le cînta, va preţui mai mult expresia lor de melancolie dulce, mohorîtă, dureroasă chiar, care se simte în majoritatea ariilor de cîntec ale românilor. Sînt în muzica naţională a acestui popor acele pasaje misterioase, care fac să se presimtă dorinţele arzătoare rămase în străfundul inimii şi care se manifestă numai în plînset.

Pe de altă parte, ariile de dans respiră acea veselie nebunatecă, zgomotoasă, la care omul nenorocit se aruncă fără rezervă în asemenea momente de plăcere". [1]

Aceste impresii — la care autorul lor adăuga în continuare pitorești descrieri ale instrumentelor populare, ale unor genuri muzicale și ale prezenței lor în practica populară, au fost împărtășite de Ehrlich (prin scris și direct) contemporanilor săi, într-o vreme în care originalitatea muzicii românești nu era cunoscută în ambianța muzicală occidentală.

Dacă documentarea existentă atestă faptul că Ehrlich rămîne una din primele verigi de legătură dintre cultura muzicală germană și cea românească, atît ca entuziast culegător și comentator al muzicii românești, cît și ca interpret — prezent la începuturile vieții de concert din țara noastră [2] — în ceea ce privește influența mănunchiului de melodii culese și transcrise de el pentru pian (ca și cea a impresiilor sale în legătură cu specificul și practica muzicală românească) asupra tînărului Brahms, nu s-a găsit pînă acum nici o consemnare. Considerînd prezentul studiu ca o contribuție în munca de cercetare ce rămîne mereu deschisă, ne permitem o interpretare în relația Brahms—Ehrlich—muzica românească. Faptul că întreaga biografie a lui Brahms prezintă cu consecvență o trăsătură cu totul caracteristică compozitorului — cea a viețuirii sale numai în ambianțe sociale și familiale în care afla afinități sufletești — ne conduce la concluzia că refugiul său la Hanovra, imediat după vizita făcută lui Franz Liszt — a cărui curte strălucitoare de la Weimar nu l-a reținut — își are explicația în atracția pe care o exercitase asupra sa prietenia cu Joachim și Ehrlich. Toți biografii lui Brahms, fără excepție, prezintă prietenia dintre compozitor și Joachim sprijinită pe trăsături temperamentale comune, dintre care tendința continuă spre perfecționare rămîne pentru amîndoi definitorie. Printre puținele nume pe care biografii le alătură întîlnirilor lor la Hanovra, figurează frecvent și cel al lui Heinrich Ehrlich. Angajat al curții hanovreze ca pianist [3], competent și sensibil (așa cum se poate desprinde din prefața culegerii celor cincisprezece melodii românești anterior citate), Ehrlich s-a numărat printre primii spontani admiratori ai artei lui Brahms. Este de presupus că în climatul de intelectuală și artistică prietenie a restrînsului grup hanovrez, recentele descoperiri și publicații despre muzica românească ale lui Ehrlich să fi ocupat un loc important în schimbul de păreri și printre argumentele muzicale practice aduse de cei trei muzicieni, toți deosebit de receptivi la frumosul muzical popular.

---

[1] Breazul, George. *Patrium Carmen*, Craiova, 1941, Edit. Scrisul românesc, Cap. IV, p. 380—381.

[2] Breazul, George. *Pagini din istoria muzicii românești*, București, 1966, Edit. muzicală, vol. I, p. 252, 254 (Fotocopia afișului teatrului din Iași, afiș ce anunță concertul violonistului H. Ehrlich, la data de 14 aprilie 1843. Afișul se află în fondul T. T. Burada din Biblioteca Academiei R.S.R.).

[3] Documentul românesc citat (afișul teatrului din Iași) îl prezintă pe Heinrich Ehrlich și ca violonist concertist.

Cuplul Brahms—Joachim a avut prilejul să cunoască direct atmosfera muzicală românească în toamna anului 1879, cînd — între 14 și 24 septembrie — au întreprins un turneu de concerte în Transilvania. Inițiativa acestei călătorii a aparținut lui Joachim. Prin Ehrlich și prin soția sa, Amalie Weiss — cîntăreață austriacă ce figurează ca solistă printre angajații teatrului german din Sibiu — celebrul violonist și pedagog a fost informat despre frumusețea orașelor transilvănene, despre temperamentul entuziast al locuitorilor lor și despre spontana lor ospitalitate. Joachim a fost cel care l-a antrenat pe Brahms în acest turneu de concerte în Transilvania. Se împlinise tocmai un an de cînd compozitorul german crease concertul său pentru vioară (dedicat lui Joachim), concert ce urma să fie prezentat în primă audiție românească (în reducția pentru pian), cu prilejul călătoriei lor. Primul oraș românesc în care a răsunat muzica *Concertul în re major pentru vioară și orchestră* de Brahms a fost Timișoara. Ziua de 15 septembrie a anului 1879, în care cei doi muzicieni-oaspeți au concertat în sala Cazinoului, a înscris unul dintre cele mai importante evenimente ale vieții muzicale timișorene. Programul recitalului lor a cuprins *Sonata în do minor pentru vioară și pian* de Beethoven și *Concertul în re major* de Brahms, încadrînd interpretări solistice (Ciaccona din *Partita în re minor* de Bach — în interpretarea lui Joachim; piese de Scarlatti, Gluck, Schubert — în cea a lui Brahms).

La Arad (16 septembrie), la Sighișoara (17 septembrie), la Brașov (19 septembrie), la Sibiu (21 septembrie), la Cluj (23 septembrie), prezența celor doi interpreți a fost ovaționată de public și elogiată în presa locală [1]. Privite în ansamblu, comentariile elogioase asupra concertelor date de Brahms și Joachim apar precumpănitoare pentru impresionanta virtuozitate a violonistului. Doar într-un singur articol apărut la Sibiu [2], accentul a fost pus pe contribuția lui Brahms. „Johannes Brahms nu este numai cel mai mare compozitor pe care l-am auzit aici, ci chiar cel mai mare care poate fi auzit astăzi. La el tehnica pianistică nu mai constituie o problemă. Împreunate, aceste calități fac o impresie covîrșitoare"... Prezentînd în continuare măiestria lui Joachim, comentatorul adaugă următoarea concluzie: „Numai un astfel de violonist putea să fie tovarășul de călătorie a lui Brahms". Cu referire la repertoriul interpreților, același comentator surprinde — în ansamblul impresionant de bogat al programului — valoarea miniaturilor pentru pian brahmsiene: „Nemijlocit a fost succesul Capriciilor — una dintre lucrările cele mai recente ale lui Brahms. Aceste piese vădesc o viață sufletească din cele mai bogate și mai adînci, le considerăm fără nici o ezitare drept punctul strălucitor culminant al

---

[1] Presa din Brașov: „Gazeta Transilvaniei", nr. 70, 71, 72, 73/1879; „Kronstädter Zeitung", nr. 141, 146—150/1879.

Presa din Sibiu: „Siebenbürgisch-Deutsches Tageblatt", nr. 1734, 1744, 1745, 1747—51/1879.

Presa din Cluj: „Nachrichten Glocke", nr. 17—21/1879; „Kelet", din 23 și 24 sept. 1879; „Magyar Polgar", din 23 sept. 1879.

[2] „Siebenbürgisch-Deutsches Tageblatt", nr. 1751 din 23 sept. 1879, p. 920—921.

recitalului".[1] (Pe parcursul turneului, repertoriul prezentat la Timișoara suferise unele modificări, interpreții introducînd în recitalul lor și compoziții proprii — printre care două Capricii de Brahms, Romanța din *Concertul pentru vioară, op. 11* de Joachim, precum și unele lucrări de amploare cu caracter concertant, ca *Sonata „Kreutzer"* de Beethoven.)

Aplaudați și sărbătoriți în fiecare dintre cele șase orașe prin care au concertat, Brahms și Joachim au avut prilejul să cunoască sensibilitatea publicului transilvănean și muzica tarafurilor de lăutari ce au cîntat la banchetele date în cinstea lor, după cum au avut răgazul să cunoască și să admire pitorescul împrejurimilor prin care au colindat ca pasionați excursioniști.

În dimineața zilei de 23 septembrie 1879, înainte de ultimul concert programat în țara noastră, Brahms și Joachim au primit din partea unei delegații a Conservatorului de muzică din Cluj diplome de membri de onoare ai acestei instituții. Cu sărbătorirea din seara aceleiași zile și cu despărțirea festivă din gara clujeană (în după-amiaza zilei de 24 septembrie 1879) s-a încheiat turneul de concerte al celor doi prestigioși muzicieni germani în Transilvania, turneu înscris printre deosebitele evenimente muzicale înregistrate de viața artistică a marilor noastre orașe de peste munți.[2]

Dacă pe parcursul celor o sută de ani care s-au depănat de atunci, muzica lui Brahms a făcut să vibreze din ce în ce mai mult sensibilitatea publicului nostru, se poate afirma că și în viața celebrului compozitor german au continuat să existe legături strînse cu specificul spiritual românesc, datorită prieteniei ce s-a înfiripat între el și tînărul muzician român *Eusebiu Mandicevschi* (1857—1929). Stabilit la Viena din anul 1875 pentru a studia germanistica, istoria artelor și știința muzicii, Mandicevski a fost descoperit de Brahms în 1879, an ce pare a fi favorizat legăturile dintre compozitorul german și cultura muzicală românească. Era tocmai momentul în care studentul român, fiu al unui preot iubitor de muzică din Bucovina, se hotărîse să renunțe la diversificata pregătire către care îl îndreptase familia, pentru a se dedica cu exclusivitate studiilor muzicale. Mănunchiul de compoziții prezentat de Mandicevski comisiei de acordare a burselor pentru studii de muzică la Universitatea din Viena (comisie din care făcea parte Johannes Brahms, Eduard Hanslick și Carol Goldmark) a fost convingător. Raportul făcut de Brahms cu acest prilej — raport ce se află în original în fondul de arhivă de la „Gesellschaft der Musikfreunde" din Viena — reliefează, din ansamblul examenului, deosebitele merite ale studentului român, recunoaștere ce va fi mereu atestată, de-a lungul anilor de studii, de către profesorii universității vieneze. Cariera sa muzicală în capitala Austriei s-a desfășurat apoi vertiginos, vegheată de Brahms, care i-a deschis larg porțile inimii și casei sale. Prietenia

[1] Bickerich, Viktor — Petri, Norbert. *Johannes Brahms în Transilvania.* În *Studii de muzicologie*, vol. VI. Edit. muzicală, 1970, p. 261—280.

[2] Lakatos Ștefan. *Konzertreise Brahms — Joachim in Siebenbürgen*, studiu publicat în limba maghiară și germană în revista „Ungarn", Budapesta, 1942, p. 295—299. Bickerich, Viktor — Petri, Norbert, *Op. citat.*

dintre cei doi muzicieni s-a cimentat, an de an, printre cărţile şi partiturile renumitei biblioteci a lui Brahms, despre care Mandicevski va scrie mai tîrziu un amplu studiu — „Über die Bibliotek Brahms", publicat la Viena în „Musikbuch aus Österreich", în anul 1904.

Ca dirijor de cor la Wiener Singakademie (1879—1822), Faber-Chor (1882—1982), Hornbostel-Chor (1892—1895), Mandicevski a urmat exemplul lui Brahms, muzicianul ce-şi făcuse o bună parte din ucenicia sa dirijorală alcătuind şi conducînd „Corul de femei din Hamburg". Asemenea lui, Mandicevski va ajunge să aibă corul său propriu, formaţie pe care o va impune în viaţa muzicală a Vienei timp de douăzeci de ani.

În creaţia sa, influenţa compozitorului german se va resimţi în special în ceea ce priveşte legătura cu cîntecul popular. Din numeroasele prelucrări de cîntece populare (germane, austriece, maghiare, ruse, ucrainiene) se detaşează ca semnificative pentru apartenenţa sa naţională, cele *18 cîntece populare româneşti* pentru voce şi pian *(op. 7* — 1884) pe versuri de Vasile Alecsandri, traduse în limba germană de Joseph Viktor Widmann (prietenul lui Brahms), precum şi cele *220 de cîntece populare româneşti,* armonizate pentru voce şi pian după culegerea lui Alexandru Voevidca, cîntece cărora Mandicevski — asemenea lui Brahms — le-a dedicat la sfîrşitul vieţii o mare parte din forţa sa creatoare.

Dar influenţa lui Brahms, atît de puternică în formaţia intelectuală şi muzicală a compozitorului român, poate fi remarcată şi în faptul că puţinele lucrări pentru pian, strecurate în vasta creaţie vocală a lui Mandicevski, se înscriu în tehnica componistică a variaţiei pe o temă, formă atît de caracteristică realizărilor şi gîndirii brahmsiene. Din această categorie fac parte primele *„30 de variaţiuni pe o temă de Häendel" (op. 5* — 1883) şi următoarele *10 variaţiuni* tot pe o temă de Händel *(op. 6* — 1884) — Händel fiind compozitorul care inspirase lui Brahms cea mai complexă dintre creaţiile sale pentru pian în acest gen.

Doi ani după moartea lui Johannes Brahms, în anul 1899, cu ocazia dezvelirii monumentului compozitorului german la Meiningen, Eusebiu Mandicevski a avut misiunea să organizeze expoziţia comemorativă. Devotamentul şi strădania sa de a cinsti această acţiune, alături de impresionanta cuvîntare rostită de Joseph Joachim cu acest prilej, au fost mărturiile unor puternice sentimente pe care Brahms — omul şi prietenul — le-a lăsat în urma sa. De altfel, există şi un amplu document care prezintă prietenia îndelungată ce a existat între compozitorul german şi cel român, datorat lui Karl Geiringer, care a considerat de interes istoric să publice în „Zeitschrift für Musik" (Viena — mai 1933) lucrarea *Johannes Brahms in Briefwechsel mit Eusebiu Mandicevski,* după cum există şi o schiţă biografică a lui Brahms, datorată lui Mandicevski (publicată în „Allgemeine deutsche Biographie" — antologie întocmită de Rochus von Liliencron).

* * *

În ultimele decenii ale secolului trecut apare cea mai prețioasă verigă ce înlănțuie personalitatea lui Brahms de cultură muzicală românească. Este veriga de aur — cea dintre ultimii ani ai maestrului german și începuturile vieții lui *George Enescu*.

Viena, orașul în care dăinuia, strălucitoare, aureola marilor clasici, în care s-a născut și a murit Schubert și în care răsuna, sintetizatoare și proaspătă, muzica lui Brahms, Viena a fost orașul de care s-a legat vremelnic și viața unor gînditori și artiști români, unii dintre ei cu deosebită semnificație pentru cultura națională — așa cum au fost Mihai Eminescu sau Ciprian Porumbescu. George Enescu încununează această legătură a țării noastre cu școala vieneză, figurînd printre discipolii Conservatorului din metropola austriacă *(Conservatorium für Musik und darstellende Kunst der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien)* între anii 1888—1893 [1].

Prin acest reprezentant al geniului românesc, istoria muzicii înregistrează un nou fenomen de muzician precoce, fenomen semnalat de presă în articolul intitulat *Ein rumänischer Mozart* [2]. Este un articol în care apare consemnată opinia cercurilor muzicale și a profesorilor din Conservatorul vienez asupra neobișnuitului talent al copilului Enescu. Calificativul „excelent" și cea mai înaltă distincție — *Gesellschaftsmedaille*, acordată în cazuri ilustre de școala de interpretare din Viena — atestă, la absolvența din vara anului 1893, profunzimea capacității de cuprindere a procesului creator al artistului ce nu împlinise încă 12 ani. Un an mai tîrziu, cronica vieneză se referea din nou la talentul muzicianului român, solist în concertul din 28 ianuarie 1894 din sala Bösendorfer : „Enescu are un talent tehnic uriaș și cunoaște de pe acum toate tainele virtuozității moderne. Și dacă perfecționarea sa pe plan intelectual-muzical va continua să se dezvolte în mod egal (cu măiestria tehnică, n.n.), peste puțină vreme se va cita numele tînărului român printre cele mai strălucite nume artistice care au fost vreodată" [3].

Profeția cronicarului vienez nu a fost dezmințită. George Enescu s-a desăvîrșit și a devenit una dintre cele mai complexe personalități ale vieții muzicale din prima jumătate a secolului XX, pe plan internațional. Dintre numeroasele gînduri ce s-au spus și s-au scris despre arta lui Enescu, desprindem una dintre mărturisirile lui Yehudi Menuhin : „Am o imensă recunoștință pentru omul de caracter și marele muzician George Enescu care mi-a transmis concepția și sentimentul său față de artă, *sentiment profund și rebel față de orice compromis*" (subl. n.). Acest sentiment față de artă, „profund și rebel față de orice compromis", caracteristic pentru întreg drumul artistic al interpretului, compozitorului, pedagogului și omului Enescu, rămîne trăsătura de caracter care pare a fi explicat cel mai mult constanța admirației pe care el a avut-o pentru arta lui Brahms. Pe fondul sobrietății sale sufletești, al pasiunii sale înnăscute pentru muzică, al uimitoarei puteri de discer-

[1] Primul an de studii contînd la cursul preparator de violină al profesorului S. Bachrich.

[2] *Rumänischer Lloyd*, Viena, nr. 1082, din 21 august 1890.

[3] *Wiener Allgemeine Zeitung* din 30 ianuarie 1894.

nămînt dovedite încă din primii ani ai copilăriei, modelul etic şi estetic pe care îl reprezintă Brahms pentru elevul precoce al Şcolii din Viena joacă un rol precumpănitor în conturarea ulterioară a personalităţii enesciene. Neclintit, ca şi Brahms, în idealurile sale artistice, netrădînd niciodată „marea muzică" pentru cucerirea unui succes imediat — moral sau material, de sală sau de editură — George Enescu, asemenea lui Brahms, va avea dreptul să stea alături de cele mai mari exemple de probitate artistică din întreaga istorie a muzicii.

Legătura Brahms-Enescu se înfiripă pe două căi. Prima — cea în care copilul Enescu este pentru prima oară pus în contact cu muzica lui Brahms, în casa profesorului Josef Hellmesberger-junior de pe Nibelungenstrasse, casă în care timp de patru ani a fost găzduit. Acolo, în ambianţa în care cvartetul *Hellmesberger* repeta şi prezenta în periodice seri muzicale pagini din creaţia brahmsiană, s-a înrădăcinat ataşamentul compozitorului român pentru muzica de cameră, o muzică în care maestrul german a excelat. Este cu totul surprinzătoare (cum de altfel surprinzătoare sînt cele mai multe dintre manifestările artistului-copil) această afinitate pe care el o prezintă de la început pentru o creaţie la înţelegerea căreia majoritatea muzicienilor ajung treptat şi cu greu.

Al doilea aspect întipărit cu deosebită forţă în memoria lui George Enescu este cel al întîlnirilor directe cu marele Brahms, deseori prezent fie în casa Hellmesberger, în calitate de prieten sau de colaborator în realizările muzicale, fie la repetiţiile orchestrei Conservatorului, orchestră în care Enescu cînta în rîndul primelor pupitre ale primelor viori. Apare din nou surprinzătoare admiraţia unui copil pentru omul vîrstnic, concentrat, fără urma vreunei preocupări de a captiva prin comunicativitate sau prin ţinută vestimentară, fără menajamente pentru greşeli sau mediocritate în interpretarea textului muzical. Pentru Enescu, Brahms nu reprezenta altceva decît creatorul unei muzici în care el îşi recunoştea propriile sentimente — cele de dor de depărtata casă —, o muzică ce îl copleşea prin gravitatea sensurilor şi prin puritatea dăltuirii ei.

Urmărind desfăşurarea studiilor lui George Enescu, Conservatorul din Viena încununează strălucit formaţia violonistului. Dar paralel cu desăvîrşirea tehnicii instrumentale şi a concepţiei interpretative, anii de ucenicie vieneză prezintă o importanţă covîrşitoare şi pentru viitorul compozitor. Este perioada în care se fixează, în fondul intelectual al muzicianului, comandamentele primordiale ale concepţiei de creaţie, temelia pe care se vor înălţa, una după alta, realizările gînditorului. Spre deosebire de marea majoritate a compozitorilor, care îşi distrug încercările începuturilor, apreciindu-le ca fiind impersonale şi nereprezentative pentru maturitatea lor creatoare, George Enescu le va păstra şi le va preţui, considerîndu-le ilustrative pentru perioada de plămădire a simfonismului său sincer şi profund umanist.

Brahms pune prima piatră la temelia creaţiei lui George Enescu, imprimînd gîndirii sale acea împăcare între subiectiv şi obiectiv.

Enescu va fi un romantic, dar romantismul său — ca și cel al lui Brahms — va fi întotdeauna sublimat în obiectivitatea conferită de ethosul folcloric. Pe această bază vor interveni apoi toate elementele pe care le putea oferi Viena muzicală a acelei vremi structurii sale psihice: pe acest echilibru dintre *eu* și *lume* (național-universal) se vor stratifica pe rînd dimensiunile dramatismului wagnerian și cele ale lirismului francez, în urma unei excepționale selecții a valorilor și numai în măsura contingențelor acestora cu propriile coordonate sufletești. Admirația pentru geniul lui Wagner, spontană și definitivă, nu a anulat nici unul din sentimentele sale pentru muzica lui Brahms. Cuprinderea celor două direcții — divergente în opinia contemporaneității muzicale — de către spiritul ferm al copilului Enescu se înscrie în aceeași neobișnuită receptivitate a lui la ceea ce îi apărea mai înalt în muzică, valori ce s-au dovedit a fi și perene și conciliabile. Asemenea fibre sufletești, care să vibreze la muzica lui Brahms și la cea a lui Wagner cu aceeași intensitate, au lipsit multor muzicieni de prestigiu din a doua jumătate a secolului al XIX-lea angrenați în istorica dispută, au lipsit chiar și celor ce au trasat urme de sublimă sensibilitate, așa cum rămîn cele lăsate de Hugo Wolf.

George Enescu va face numeroase considerații și mărturisiri în legătură cu muzica pe care el a descoperit-o în anii trăiți la Viena, în special asupra compozitorilor venerați de el și asupra emoțiilor datorate lor. Numele lui Brahms va apare frecvent în formulări admirative, fie direct, fie asociat cu aprecieri asupra propriei sale creații sau cu numele altor compozitori. În primul rînd cu cel al lui Wagner: „Ei (Brahms și Wagner, n.n.) stăpînesc auzul, viața mea. Am înțeles numaidecît că aceasta e muzica, muzica mea. Au fost și sînt încă zeii mei" [1]. Dar într-un capitol intitulat *Mes Dieux* din amintirile sale redactate de Bernard Gavoty, dezvăluindu-și legăturile sufletești cu marii creatori de muzică, Enescu declară: „*Compozitorii mei preferați sînt Brahms, Bach și Beethoven* (subl. n.), cei trei «B» [...]", după care adaugă: „Primul, ca dată, a fost Beethoven. [...] La Viena, nu am reușit decît să-l întrezăresc [...]" pentru că — explică Enescu — „există la Beethoven o măreție supraomenească care nu poate fi surprinsă la vîrsta de zece ani. În schimb [...] *m-am simțit din primul moment, apropiat de Brahms* (subl. n.). Nu este o muzică strălucitoare, este o muzică profundă. Spiritul își găsește hrana... Pentru mine, care vibrez nespus la generozitatea lirismului și la caracterul dens al acestei muzici, cîntînd-o, încerc senzația de a fi pătruns într-o pădure populată

---

[1] * * * *George Enescu*, București, 1964, Edit. muzicală. p. 63.

„Ils ont mes oreilles, ma vie. J'ai tout de suite compris que c'etait la musique, ma musique. C'étaient et ce sont toujours mes Dieux"... (Entretiens avec Georges Enesco).

de cei mai feluriţi arbori. Cîtă frumuseţe, cîtă bogăţie, cîtă plenitudine. Pentru un compozitor mai este, pe de-asupra, o incomparabilă şcoală"[1].

Al treilea „zeu" — în ordinea apariţiei lor în viaţa lui Enescu — este Bach, descoperit treptat, pe măsura înaintării în viaţă, şi statornicit ca „maître des maîtres", ca „pîinea de toate zilele", făuritor al unei muzici „ce ocupă un loc aparte, o parte care e imensă" [2] în sufletul său.

Urmează Wagner — „cel mai tulburător dintre muzicieni" [3].

Viena — ca şcoală şi ca viaţă muzicală — imprimă, deci, pe fondul spiritual românesc al micului Enescu, direcţia principală a evoluţiei sale creatoare ulterioare, cea în care îşi spun cuvîntul Brahms (întruchipînd linia Bach-Beethoven) şi Wagner (chintesenţa romantismului), într-o armonioasă cuprindere a ceea ce era reverie sau impetuozitate în opera lor. Comparînd aceşti doi „zei" ai tinereţii sale, Enescu va face mai tîrziu următoarea consideraţie: „Wagner şi Brahms nu au fost deloc atît de opuşi cum i-a socotit lumea. Ei erau opuşi unul altuia mai mult pe temeiuri politice decît pe plan muzical. Din punct de vedere muzical, ei au multe lucruri comune. Se pot chiar găsi la Brahms teme care sugerează puternic pe ale lui Wagner. În *Trio*-ul cu corn al lui Brahms — ecouri din *Walkiria*; în *Simfonia a III-a* — din *Tannhäuser*. Scopul amîndurora a fost atingerea celei mai mari înălţimi şi nobleţi. Principala diferenţă dintre ei constă în faptul că muzica lui Brahms este lipsită de elementul sensual existent în muzica lui Wagner" [4].

Fascinaţia muzicii lui Wagner va dăinui de-a lungul întregii vieţi a muzicianului român. Dar în timp ce — asemenea lui Debussy — pe plan stilistic el va lupta să se „dewagnerizeze", aşa cum reiese din

---

[1] Bernard Gavoty, *Les souvenirs de Georges Enesco*, Paris, 1955, Flammarion, p. 55: ...„mes auteurs de prédilection — Brahms, Bach, Beethoven, les trois „B" [...] Le premier en date a été Beethoven [...] A Vienne, je n'ai fait que l'entrevoir [...] Il y a en effet chez Beethoven une grandeur inhumaine qui échappe fatalement à un garçon de dix ans. En revanche, si absurde que cela peut paraître, je me suis immédiatement senti de plein-pied avec Brahms [...] Sa musique n'est pas brillante, elle este profonde... L'ésprit y trouvé son compte... Pour moi, qui suis particulièrement sensible à l'abondance lyrique et au caractère touffu de cette musique, j'ai l'impression, en l'abordant, de pénétrer dans une forêt peuplée des essences les plus diverses. C'est beau, c'est riche, c'est plein. Pour un compositeur, c'est de surcroît, une école incomparable".

[2] Bernard Gavoty, — op. cit. — p. 113.

[3] Bernard Gavoty, — op. cit. — p. 117.

[4] * * * *George Enescu*, Bucureşti, 1964, Edit. muzicală, p. 64: „Wagner and Brahms were not at all as antithetical as people have made them out to be. They were opposed to each other much more by reason of policy than musically. Musically they have many things in common. You can even find in Brahms themes strongly sugestive of Wagner's. In Brahms' horn *Trio* you hear the *Walküre*; in the third symphony, *Tannhäuser*. The aim of both was for the highest and noblest. The main difference between the two consists in the fact that Brahms lacked the sensouse element which one finds in the music of Wagner". (Program de sală al Orchestrei simfonice din Chicago, stagiunea 1931—1932)

relatările cronicarului Emanoil Ciomac [1], pe arta lui Brahms își va sprijini mereu gîndirea sa muzicală, considerînd-o arta de la care se poate învăța „cum să fie îmbinată integritatea clasică a formei cu cea mai desăvîrșită libertate și mobilitate a exprimării [2] — așa cum precizează Enescu în programul de sală al orchestrei simfonice din Chicago, din stagiunea 1931—32. În paginile acestui program numele celor doi geniali compozitori germani — Wagner și Brahms — apar din nou alăturate; de data aceasta însă considerațiile făcute de muzicianul român ajuns la maturitate au în mod evident scopul de a preciza filiația gîndirii sale muzicale: „În acele zile (în adolescență, n.n.), am început să fiu adînc pătruns de Wagner și Brahms, și mi se pare că și azi chiar lucrările mele arată o combinație a influenței lor. [...]. *Zeul adorației mele tinerești a fost Brahms* (subl. n.) și am scris lucrările mele timpurii aproape în mod flagrant «în maniera» nemuritorului Johannes" [3].

Într-adevăr, influența lui Brahms marchează întreaga creație timpurie a lui George Enescu. O primă categorie de lucrări, adunate (în forma lor originală) în colecția cu numărul de inventar 2273 de la Muzeul *George Enescu* din București, prezintă — printre numeroasele file de proiecte cu începuturi suspendate, cu secțiuni de lucrări în perspectivă — mărturii ale influenței brahmsiene atît pe plan stilistic (*Sonate für Klavier allein* — o primă parte neterminată, cuprinzînd doar expoziția și dezvoltarea formei de sonată — fila 1) cît și prin concepția formei (*Tema cu variațiuni pentru pian*, lucrare de asemeni neterminată — fila 16).

Pregnantă apare înrîurirea lui Brahms și în scriitura unei alte lucrări a copilăriei lui Enescu (nedatată) — *Fantasie für Klavier und Orchester* — a cărei reducție pentru pian se află în fondul Uniunii compozitorilor din R.S.R. și a cărei unică audiție a avut loc la București, în sala Ateneului Român, la 26 martie/8 aprilie 1900 (sub bagheta compozitorului, cîntînd orchestra Filarmonicii și solistul Theodor Fuchs, căruia îi fusese dedicată lucrarea) [4].

După propriile declarații ale lui George Enescu, ceea ce l-a apropiat la început de muzica lui Brahms a fost învăluitul ei parfum

---

1 Emanoil Ciomac, *Enescu*, București, 1968, Edit. muzicală, p. 33.

2 * * * *George Enescu*, Monografie, București, 1971, Edit. Academiei, vol. I, p. 147, „The young composer, ambitous to write symphonies, could choose no more happily than I did, for from Brahms he may learn how to combine classic integrity of form with the most perfect freedom and mobility of expression without in the least impeding the spontaneity of his utterences". (Program de sală al Orchestrei simfonice din Chicago, stagiunea 1931—32).

3 * * * „*George Enescu*", București, 1964, Edit. muzicală, p. 46—47. „In those days I became deeply imbued with Wagner and Brahms, and it seems to me that even today my works show a combination of their influence [...] The god of my own youthful adoration was Brahms, and I wrote my early work quite flagrantly «in the manner of» the immortal Johannes" ...(Program de sală al Orchestrei simfonice din Chicago, stagiunea 1931—32).

4 * * * *George Enescu*, București, 1964, Edit. muzicală, p. 142.

nostalgic, ca un ecou al propriilor sale simţăminte : „Din această epocă (epoca de studii de la Viena, n.n.) iubeam pasionat muzica lui Brahms, şi nu o puteam asculta fără o profundă emoţie, nu numai pentru că o găseam admirabilă, dar pentru că ea îmi evoca meleagurile natale" [1].

La simţămîntul puternic al dorului după „meleagurile natale" care a dominat atît viaţa lui Brahms (în anii peregrinărilor timpurii, apoi în anii trăiţi la Viena) cît şi cea mai mare parte a vieţii lui Enescu (copilăria de la Viena, adolescenţa şi anii maturităţii trăiţi la Paris) s-au adăugat apoi şi alte trăiri emoţionale comune. Rădăcinile artei celor doi muzicieni — aparţinînd unor ţinuturi şi generaţii diferite — s-au întîlnit în creaţia lui Bach, pe care amîndoi s-au străduit să o desluşească şi să o facă să retrăiască, intens şi autentic, în ambianţa de exaltare romantică sau de haotică derută estetică în care, pe rînd, au vieţuit. Cultul pentru cuceririle tradiţiei, pentru puritatea gîndirii clasice, a înnobilat permanent arta lor creatoare şi interpretativă, menţinînd-o în zonele unei olimpice luminozităţi, o luminozitate de esenţă şi cu finalitate umanistă.

Revenind la legătura dintre Brahms şi Enescu cimentată în perioada de studii de la Viena (1888—1894), desprindem din biografia muzicianului român o nouă fază a evoluţiei sale, cea a studiilor de la Paris, începută în ianuarie 1895 (deci în penultimul an din viaţa compozitorului german).

Creaţia lui George Enescu continuă să dezvăluie pasiunea pentru Brahms şi Wagner, uneori manifestată prin influenţe stilistice exercitate simultan, cum apare în uverturile compuse în anii 1895—1897 — *Uvertura tragică* şi *Uvertura triumfală*, lucrări care amintesc în egală măsură (ca gen, ca factură stilistică şi chiar ca denumire) de ambii compozitori. Alteori se impun formele tipic brahmsiene (simfoniile de şcoală, *Concertul* şi *Balada pentru vioară şi orchestră, Sonata pentru vioară şi pian în la minor, Cvintetul pentru pian şi instrumente de coarde, Trio-ul pentru pian, vioară şi violoncel în la minor*, primele lieduri) [2]; creaţii din care nu lipsesc nici tensiunile melodice şi armonice wagneriene. Sînt lucrări care aparţin Parisului ca dată a desăvîrşirii lor sau ca moment de pornire a unora din ele, dar care vădesc — prin simfonismul şi construcţia lor — afinitatea compozitorului cu şcoala vieneză.

Anul 1897 (anul morţii lui Brahms) este anul în care suflul naţional începe să prevaleze asupra influenţelor străine specifice primelor creaţii enesciene. Este anul suitei simfonice *Poema română*. Pregătită de alte două suite simfonice româneşti (ale căror manuscrise se află de asemeni la Muzeul *George Enescu*), *Poema română* deschide cu evidentă semnificaţie naţională lista opusurilor lui George Enescu,

---

[1] * * * Bernard Gavoty, op. cit., p. 56. „Dès cette époque, j'aimais passionnément la musique de Brahms, je ne l'entendais pas sans une profonde emotion, non seulement parce que je la trouvais admirable, mais parce qu'elle evoquait mon pays natale".

[2] Majoritatea lucrărilor citate se găsesc în manuscris la Muzeul *George Enescu* din Bucureşti.

după cum prefigurează și viitorul „drum propriu" pe care se va înscrie în curînd creația sa.

În acești ani de căutări și de intensă muncă de desăvîrșire a artei sale, tînărul muzician român are meritul de a fi contribuit în mare măsură, ca interpret, la revelarea creației lui Brahms în metropola franceză. Într-o ambianță în care nici simfonismul lui César Franck nu reușise să entuziasmeze publicul (știut fiind faptul că abia la 19 aprilie 1890, deci șase luni înainte de moartea compozitorului, a fost unanim aplaudată una din lucrările sale — *Cvartetul pentru coarde în re major)*, creația lui Brahms nu se impusese nici măcar în rîndurile muzicienilor de prestigiu. Înrolați în *Societatea națională de muzică*, care întruchipa aspirația timpului — aceea de consolidare a creației franceze pe fundament național, sub deviza *Ars gallica* — compozitorii francezi ai acestei perioade au meritul de a fi cuprins genuri și forme complexe ale muzicii de cameră și simfonice, pînă atunci puțin prezente în manifestările componistice franceze. Totuși ei rămîn, în marea lor majoritate și încă pentru multă vreme, departe de orizontul muzicii lui Brahms, muzică descoperită de geniul copilului Enescu. Cu excepția *Requiemului German*, prezentat de dirijorul J. E. Pasdeloup la 26 martie 1875 și primit cu respect de publicul parizian, comentariile ce însoțesc rarele prezențe ale muzicii brahmsiene în viața de concert a capitalei franceze sînt incompetente sau chiar defăimătoare. Începînd cu cronicarii timpului (Arthur Pougin) și terminînd cu personalități reprezentative pentru muzica secolului XX (Darius Milhaud), consemnările despre creația lui Johannes Brahms vădesc în primul rînd ignorarea ei. Și dacă în anul 1881 — anul nașterii lui Enescu — Camille Saint-Saëns afirma : „Voi fi cu toată ființa mea pentru Wagner și împotriva lui Brahms" [1] — afirmație ce își găsește explicația în legătura personală a compozitorului francez cu cercul lui Franz Liszt de la Weimar, care-i lansase recent opera *Samson și Dalila* —, nici un argument subiectiv nu poate justifica opinia lui Edouard Lalo asupra lui Brahms, așa cum aceasta reiese din corespondența purtată cu Pablo Sarasate. Referindu-se la *Concertul pentru vioară și orchestră* recent compus de Brahms (1878), Lalo apreciază că este o lucrare care întruchipează lipsa de inventivitate, în termeni care contrazic sensibilitatea și generozitatea propriei sale inventivități din *Simfonia spaniolă* [2].

Ca o imediată replică la verdictele date de Lalo (ca și la atitudinea lui Sarasate, care consideră că nu este de demnitatea unui

---

[1] Claude Rostand, *Brahms*, Paris, 1954, Edit. Le bon plaisir, vol. I, p. 13.

[2] Claude Rostand, op. cit., vol. I, p. 14, „Ce (Brahms, n.n.) n'est pas un homme né musicien [...]. Il n'entend rien au choix des timbres, il orchestre comme un pianiste, et si l'un de nous avait fait pareille médiocrité comme métier d'orchestre, nous lui dirions : mon cher ami, vous avez des disposition, mais retournez bien vite sur les bancs de l'école... Je comprends qu'on écrive une oeuvre pareille dans un moment où le cerveau est vide, mais je ne comprends pas qu'on la livre à la publicité quand on la relit quelques mois après l'avortement [...] L'invention est mesquine, et, malgré tous les efforts de l'auteur pour gonfler son ballon avec tous les procédés du métier, il lui a été impossible de couvrir la pauvreté de l'invention [...]".

artist „să stea pe podium, cu vioara în mînă, în chip de auditor, în timp ce oboiul intonează unica melodie a întregii lucrări") [1], apar și unele considerații mai obiective, cum sînt cele semnate de Vincent d'Indy sau de Paul Dukas. „Orice ființă omenească înzestrată cu sensibilitate artistică trebuie să aibă respect pentru Brahms — afirmă d'Indy — dar nu este ușor să-l și iubească, pentru că lucrările sale, în pofida sincerității lor, împrăștie extrem de rar acea adevărată încîntare care poate mișca și face să vibreze inima noastră" [2]. Iar Paul Dukas, apreciind inventivitatea muzicii lui Brahms — contestată de Lalo —, aderă la părerea lui d'Indy, considerînd *Simfonia a II-a* „ingenioasă, deseori interesantă, dar în nici un moment emoționantă sau sfîșietoare" [3].

În atmosfera de ignorare a creației lui Brahms, de subestimare, de ostilitate sau de declarată lipsă de contingență sufletească cu specificul ei, George Enescu își începe misiunea de crainic al acestei muzici, dezvăluind-o la început doar colegilor și prietenilor, în intimitatea studiilor sau discuțiilor purtate cu ei. Referindu-se la înrîurirea pe care Enescu a avut-o asupra formației sale, Alfredo Casella mărturisește : „Prietenia extrem de mare care m-a legat de-a lungul anilor de Enescu avea să fie binefăcătoare într-un înalt grad în dezvoltarea mea muzicală. El mi-a împărtășit cu generozitate sfaturi privind interpretarea și a știut să mă orienteze bine și în domeniul compoziției. *Prin el am învățat să cunosc, să aprofundez — și chiar să iubesc — pe Schubert și Brahms, ceea ce a fost, în acest din urmă caz, o adevărată fericire, deoarece maestrul din Hamburg era pe atunci total neînțeles și subevaluat în Franța (unde chiar astăzi, de altfel, este departe de a fi înțeles)*" [4] (subl. n.). Asemenea mărturii sînt deosebit de importante pentru aprecierea rolului pe care muzicianul român l-a avut ca propagator al muzicii lui Brahms în ambianța franceză. Un început în acest sens se datora și activității lui Edouard Colonne, care inclusese în programele concertelor sale și creația lui Johannes Brahms. Ecourile ei însă „n'au făcut să vibreze", după cum specifică Vincent d'Indy, sufletul muzicienilor francezi, ceea ce se poate surprinde din numeroasele păreri consemnate în presă. Desprindem dintre acestea, pe cea a lui Gabriel Fauré, profesorul de compoziție al adolescentului Enescu, ca semnificativă pentru nereușita parțială a eforturilor făcute de Colonne și, desigur, și a celor ale discipolului român, pe parcursul anilor săi de studii : „Din întreaga creație a lui Brahms nu se desprinde nimic îndeajuns de puternic biruitor pentru a ne putea subjuga, dincolo de o apreciere aleasă" [5]. Este extrem de surprinzătoare această opinie cu referire la „întreaga creație a lui Brahms", apărută într-o

---

[1] Claude Rostand, op. cit. vol. II, p. 226.

[2] Claude Rostand, op. cit. vol. I, p. 14.

[3] Ibidem.

[4] Alfredo Casella, *I segretti della Giara*, Milano, 1941, p. 75—76.

[5] Claude Rostand, op. cit., vol. I, p. 15 : „..de tout l'oeuvre assemblé de Brahms, rien d'assez puissament victorieux ne se degage qui puisse nous courber au dela d'une considération distinguée".

vreme (anul 1904) în care formația de trio Alfredo Casella-George Enescu-Louis Fournier (constituită în 1902) prezenta în sala Pleyel seri de muzică de cameră *Brahms*. Un afiș din 28 aprilie 1904 [1] anunță o asemenea manifestare camerală, cuprinzînd : *Trio în si major pentru pian, vioară și violoncel* [2]; *Sonata în re minor pentru pian și vioară*; *Sonata în mi minor pentru pian și violoncel*. George Enescu nu va nega niciodată aportul și calitățile lui Gabriel Fauré, profesorul său de compoziție în perioada studiilor de la Paris. Și nu va uita nici emoțiile trăite alături de el în celebrele recitaluri de sonate, susținute împreună începînd din anul 1905. Totuși, printr-o afirmație pe care o va face către sfîrșitul vieții, compozitorul român va preciza care sînt adevăratele fibre de legătură dintre el și școala de compoziție franceză: „Am fost, sînt încă și voi fi pînă la moarte discipolul lui Gédalge: el mi-a dat o doctrină care s-a întîmplat să fie potrivită naturii mele" [3]. În doctrina lui André Gédalge, prestigiosul teoretician și profesor de contrapunct de la Conservatorul din Paris, era cuprinsă și doctrina lui Brahms și cea a lui Wagner, dar mai ales cea a lui Bach, a cărei largă problematică Enescu va porni să o deslușească. „Niciodată n'aș putea avea destulă recunoștință față de memoria sa" — va declara Enescu în al șaptelea interviu acordat lui Bernard Gavoty, în cadrul emisiunilor radiodifuziunii franceze din anul 1951, amintindu-și de fostul său profesor.

Cucerind, prin Gédalge, înțelegerea filiației Bach-Beethoven-Brahms, George Enescu — interpretul, compozitorul și pedagogul de mai tîrziu — va fi purtătorul artei „celor trei B", a celor trei zei supremi ai vieții sale. Și dacă pentru muzica lui Bach și Beethoven, Enescu a găsit porți larg deschise în pedagogia și viața muzicală franceză, pentru cea a lui Brahms a trebuit să pledeze de-a lungul multor ani, aspirînd mereu să învingă prejudecățile locale, adînc înrădăcinate și îndelung cultivate. Ca pianist, a contribuit la tălmăcirea unor poetice lieduri brahmsiene; ca violonist, a prezentat sonatele pentru vioară și pian (cu Ossip Gavrilovici, cu Edouard Risler, cu Alfred Cortot), concertul pentru vioară (sub bagheta lui Pierre Monteux), dublul concert pentru vioară, violoncel și orchestră (cu André Hekking, dirijați de Gabriel Pierné), precum și valoroase lucrări de muzică de cameră brahmsiene (în cadrul unor ilustre formații).

Ca rezultat al înglobării muzicii lui Brahms în viața de concert franceză, personalitatea compozitorului german începe să preocupe și condeiul muzicologic. Hugues Imbert scrie în anul 1906 o entuziastă lucrare intitulată *Johannes Brahms, sa vie et son oeuvre*, iar în 1910 Alfred Bruneau face o consemnare favorabilă în presă, referindu-se la

---

[1] * * * *George Enescu*, Monografie, București, 1971, Edit. Academiei, vol. I, fig. 58.

[2] În afișul francez se strecoară o greșeală *(Trio în si minor*, în loc de *si* major) pe care o semnalez autorilor monografiei, pentru a fi avută în vedere într-o viitoare ediție.

[3] Bernard Gavoty, op. cit., p. 84: „J'étais, je suis encore et je resterai jusqu'à ma mort l'élève de Gédalge; il m'a donné une doctrine à laquelle il s'est trouvé que ma nature s'accommodait".

Dublul concert de Brahms, interpretat de cuplul George Enescu-André Hekking şi dirijorul Gabriel Pierné (în fruntea orchestrei Colonne, la 13 martie 1910). Elogiind calitatea interpretării, Bruneau apreciază faptul că aceasta a „triumfat cu strălucire asupra prejudecăţilor adesea excesive care există la noi împotriva acestui maestru". „De ce să-i condamnăm toate lucrările?" — se întreba el. „De ce să nu recunoaştem că opera sa, în pofida cîtorva lungimi, a cîtorva pasaje mai greoaie, este construită temeinic, are o reală forţă de expresie şi se ridică uneori către adevărata frumuseţe? Îndrăznesc să mărturisesc că m-a interesat în mod deosebit" [1].

Preţioase sînt părerile exprimate de Maurice Ravel, care aderă la arta lui Brahms, admirîndu-i „inventivitatea ritmică, frumuseţea ideilor melodice, expresivitatea lor atît de particulară, atît de personală"... [2]

Şi totuşi, în anul 1913, Jules Combarieu îl etichetează încă pe Brahms „maître copiste", în subcapitolul rezervat compozitorului german din *Histoire de la Musique* [3]; iar în anul 1914, Paul Landormy scrie o confuză şi defavorabilă carte despre Brahms, inexplicabil reeditată în 1948. „Acest muzicograf şi critic, căruia îi datorăm atîtea lucrări excelente, s-a înşelat o dată în viaţă, acceptînd să scrie o carte despre un muzician pe care nu-l iubea", scuză Marc Pincherle, cu cordială rezervă, apariţia lucrării lui Landormy [4].

Asemenea lui Brahms, care nu a luptat cu adversarii ideilor sale decît pe calea artei, George Enescu a continuat să-şi spună cuvîntul prin muzică, purtînd, cu darul său unic de concentrare interioară, mesajele brahmsiene. De la Paris la New-York, de la Londra la Moscova, recitalurile şi concertele sale includ de-a lungul unei jumătăţi de veac creaţia lui Brahms, contribuind nu numai la răspîndirea şi cunoaşterea ei printr-o recreere artistică de supremă forţă expresivă, dar şi la o caracteristică emulaţie de cucerire a complexităţii şi dificultăţii ei de către interpreţi. Yehudi Menuhin îşi amintea, în cadrul ultimului interviu dat televiziunii române, la 17 octombrie 1973, faptul că prima mare emoţie a sa datorată lui Enescu este strîns legată de numele lui Brahms (se referea la turneul din 1923 în S.U.A., cînd marele violonist român a interpretat *Concertul pentru vioară* de Brahms). Întipărirea acestei emoţii artistice în fondul sufletesc al copilului Menuhin (avea pe atunci 7 ani) ne aminteşte de înrîurirea pe care a avut-o Joseph Joachim asupra copilului Brahms la Hamburg, în 11 martie 1848, cîntînd concertul de Beethoven. De altfel, cei doi soli ai artei lui Brahms — Joachim şi Enescu — s-au cunoscut în ultimul an al secolului trecut (în decembrie 1899), cînd bătrînul violonist a dăruit

---

[1] Alfred Bruneau, *Les Concerts*. În: *Le Matin*, Paris, 14 martie 1910.

[2] Claude Rostand, op. cit. vol. I, p. 15.

[3] Jules Combarieu, *Histoire de la Musique*, Paris 1913, Edit. Armand Colin, vol. III, p. 15. „Si l'on fait le compte de ce qu'il emprunte — c'est un maître copiste! — aux maîtres anciens ou à l'exotisme des maîtres modernes, ce qui lui reste en propre, c'est la „Sehnsucht" (un désir passioné, douloureux, de s'élever)".

[4] Claude Rostand, op. cit., vol. I, p. 11.

celui tînăr cadența scrisă de el pentru *Concertul în re major* de Beethoven. În biografia lui George Enescu, legătura cu Berlinul (în care Joachim moare în vara anului 1907) se va impune doar în anul 1911, an în care presa germană va elogia talentul interpretului român, considerîndu-l „fenomenal" [1]. Este tocmai epoca în care repertoriul curent al lui George Enescu începe să includă și *Concertul pentru vioară și orchestră* de Brahms, concert ce va ilustra, în interpretarea violonistului român, întîlnirea a două geniale gîndiri creatoare ; și de asemeni epoca în care una dintre cele mai prestigioase colaborări interpretative pe plan universal — cea dintre Enescu și Casals — începe să contribuie la afirmarea unui alt concert de Brahms, a *Dublului concert pentru vioară și violoncel,* conceput de compozitor ca omagiu adus prieteniei sale cu Joachim.

Între cei doi maeștri ai arcușului din secolul XX, Enescu și Casals, prietenia s-a sprijinit în primul rînd — ca și în cazul celei ce inspirase *Dublul concert* — pe o admirație „fără de margini" — așa cum declara violoncelistul spaniol în cadrul convorbirilor purtate cu J. M. Corredor. Pe de altă parte, Enescu preciza în amintirile sale difuzate în 1951 de radiodifuziunea franceză : „Casals a fost maestrul care m-a învățat să gîndesc". Se conturează, astfel, din declarațiile făcute de muzicianul român în legătură cu sentimentele sale de recunoștință pentru cei ce i-au îndrumat gîndirea artistică, o linie directoare a drumului său : *Brahms — Gédalge — Casals,* o traiectorie cu rădăcini în arta lui Bach, artă pe care Enescu o va venera și sluji de-a lungul întregii sale vieți.

În secolul XX, deceniu după deceniu, se impune pe plan mondial și cariera dirijorală a lui George Enescu. Sub bagheta sa vor cînta orchestre celebre din Europa și America și vor răsuna — cu excepția celor două *Serenade* — toate lucrările create de Brahms pentru ansamblul orchestral. La noi în țară, în popasurile dintre turnee, în vacanțele prelungite sau de-a lungul anilor celor două războaie mondiale, arta sa dirijorală a deschis o adevărată tradiție în interpretarea creației brahmsiene. Dar dacă bagheta lui George Enescu a conferit o deosebită prestanță muzicii orchestrale create de Brahms, în ceea ce privește muzica de cameră, prezența sa în țara noastră a lăsat o urmă inestimabilă. Alături de iluștri parteneri români — ca Dinu Lipatti, Alfred Alessandrescu, Cella Delavrancea, Silvia Șerbescu, Constantin Bobescu, Alexandru Rădulescu, Theodor Lupu, Serafim Antropov, Madeleine Cocărăscu, Ion și Maria Fotino ș.a. — George Enescu are meritul de a fi fost solul creației lui Bach, Beethoven și Brahms, înălțînd înțelegerea publicului nostru în zonele mai puțin accesibile ale muzicii camerale și orientînd pedagogia românească către profunzimea ei.

Oprindu-ne asupra concepției interpretative enesciene, studiată cu deosebire de către îndrumătorii școlii românești de interpretare, legătura dintre muzicianul român și sobrietatea gîndirii brahmsiene se impune în mod deosebit. Se detașează în primul rînd principiul călăuzitor în arta ambilor creatori și interpreți, cel al subordonării totale a efectelor de virtuozitate semnificațiilor grave, majore, ale unei lu-

---

[1] *National Zeitung*, Berlin, 11 februarie 1911.

crări. În acest sens, Enescu pare a fi întruchipat idealul estetic al compozitorului german, prin totala detaşare de sine, de moment, prin identificarea sa cu ideatica muzicii interpretate. Fără să fi sacrificat puritatea ideii prin respectarea formală a vreunei tradiţii stilistice, interpretarea lui Enescu excela prin spontaneitate, o spontaneitate care nu afecta niciodată fondul unei lucrări. În acest puls de viaţă proprie, de confundare cu muzica, trebuie înţeleasă, vibraţia artei lui Enescu, acea „vrajă enesciană" cum o omagia Mihail Jora, considerînd-o la antipodul „vrajei lui Paganini".

Surprinsă în numeroase aprecieri ale presei franceze şi româneşti încă de la începutul manifestării ei, concepţia de interpretare enesciană este elogiată chiar în comentariile cronicarilor germani, adepţi în general ai păstrării riguroase a stilului de epocă în interpretare. Şi aceasta în anul 1912, cu prilejul celui de-al doilea turneu de concerte al violonistului român la Berlin. „Enescu te captivează de îndată, incită curiozitatea, te ţine în tensiune asupra felului cum se va comporta cu cei vechi şi cu cei noi. [...] Este o încîntare să-l urmăreşti pas cu pas. În asemenea cazuri, o natură rară creează din plin [...] Te duce gîndul la legătura cu instrumentul, la *fondul muzical ce răzbate peste orice tehnică violonistică*" (subl. n.), observă cu remarcabilă pătrundere cronicarul german. Referindu-se la *Sonata în sol minor* de Bach, el afirmă: „...o reproduce cu inimă şi inteligenţă, prin proprie măreţie şi suculenţă. [...] E modern, plastic şi convingător" [1], consemnează în încheierea articolului său comentatorul, sesizînd prin aceste cuvinte caracteristica majoră a stilului interpretativ al muzicianului român. Este vorba de maniera modernă a violonisticii enesciene, manieră în care virtuozitatea tehnică este întru totul aservită ideii de ansamblu a lucrării, într-o interacţiune perfectă a sensibilităţii şi lucidităţii. Observaţia cronicarului german face obiectul unor profunde analize în studiile unor pasionaţi specialişti din ţara noastră [2].

Drumul interpretului Enescu — acela al responsabilităţii faţă de muzică şi public, acela al umanismului artistic — a fost şi al creato-

---

[1] *Berliner Tageblatt*, 30 martie 1912.

[2] Alexandru Rădulescu, *Concepţia lui George Enescu despre interpretarea muzicii de cameră*. În: *Muzica*, Bucureşti, 10, nr. 7, iulie, 1960.

Mihai Rădulescu, *Violonistica enesciană*, Bucureşti, 1971, Edit. muzicală.

George Manoliu, *Violonistica enesciană*. În: *Muzica*, Bucureşti, 10, nr. 9, septembrie 1960, p. 11.

George Manoliu, *Privind astăzi concepţia interpretativă enesciană*. În: *Muzica*, Bucureşti, 14, nr. 9, septembrie 1964, p. 9.

George Manoliu, *George Enescu — gînditor şi poet al viorii*. În: *Studii de muzicologie*, Bucureşti, 1968, vol. IV, Edit. muzicală p. 289—303.

George Manoliu, *Georges Enesco, interprète de Bach*. În: *Muzica*, Bucureşti, 24, nr. 7, iulie 1977, p. 43.

Ovidiu Varga, *Inefabilul creaţiei interpretative enesciene*. Comunicare susţinută la Sesiunea ştiinţifică a Academiei din 19 sept. 1973.

rului. Este drumul — „drumul propriu" — pe care l-a cucerit, după declaraţiile sale, la 18 ani [1].

Filiaţia Brahms-Enescu pe plan componistic poate fi urmărită pe două coordonate: prima — cea a influenţei gîndirii, stilului şi scriiturii lui Brahms, directe şi covîrşitoare în paginile lucrărilor de şcoală („lucrări timpurii", compuse „aproape în mod flagrant «în maniera» nemuritorului Johannes" [2]) şi cu evidente implicaţii în perioada de tranziţie spre „drumul propriu" (*Variaţiunile pentru două piane pe o temă originală op. 5* — compuse în vara anului 1898; *Sonata pentru violoncel şi pian op. 26 nr. 1* — compusă în toamna anului 1898). Prelungiri ale influenţei brahmsiene (afectînd stilul) apar şi ulterior, în lucrările compuse în primul pătrar al secolului XX, inclusiv în *Simfonia a III-a op. 21*, care reprezintă — aşa cum apare subliniat în studiile muzicologului Zeno Vancea — încununarea evoluţiei simfoniei „pe linia Brahms-Schumann" şi care îmbogăţeşte „cu aspecte inedite cea mai reprezentativă formă a muzicii europene din ultimele două secole, la capătul unui lung proces de dezvoltare a ei" [3].

Al doilea aspect al legăturilor dintre gîndirea lui Brahms şi cea a lui Enescu pe care ne propunem să-l urmărim se referă la ethos. Există o evidentă şi constantă adeziune a concepţiei de creaţie enesciene la cea brahmsiană, adeziune ce se manifestă pînă tîrziu, pînă „la capătul drumului" creator. Pentru că implicaţiile formaţiei lui George Enescu la şcoala de compoziţie pariziană (cu excepţia celor datorate lui Gédalge sau lui César Franck) vor afecta doar rafinamentul măiestriei sale exterioare, al coloristicii descriptive, fără a fi putut pătrunde în spiritualitatea unei lucrări. Forţa morală a lui *Oedip*, eroul operei lui Enescu, va rămîne mai legată de spiritualitatea lui Brahms (care nu a scris nici o operă), de sensul dezbaterilor de idei din prima simfonie a compozitorului german sau de culminaţia *Simfoniei a IV-a*, decît de ideatica realizărilor din contemporaneitatea muzicală franceză. *Oedip* sfîrşeşte în plină lumină, lumină pe care o caută Brahms în marile sale lucrări şi pe care o impune în concluziile lor. Este o altă lumină decît cea care pluteşte peste întinsul mării lui Debussy. Şi dacă în creaţia lui Debussy (căruia Enescu îi recunoaşte geniul [4]) lumina străluceşte cu specificul ei efect sensorial, în sfera conservatoristă a şcolii franceze ea rămîne doar o realizare exterioară. În comunicarea pe care Claude Rostand a făcut-o în cadrul simpozionului internaţional de muzicologie *George Enescu* din Bucureşti la 12 septembrie 1967, apare reliefată inerţia şi închistarea dogmatică a şcolii de compoziţie franceze: „În oraşul lui Mozart, Beethoven şi Brahms, el (Enescu, n.n.) a primit o primă formaţie academică ce nu are nimic de-a face cu academismul care îl aşteaptă la Conservatorul

---

[1] Bernard Gavoty, op. cit., p. 83.

[2] Idem, p. 8.

[3] Zeno Vancea, *Creaţia muzicală românească în sec. XX*, Bucureşti, 1968, Edit. muzicală, p. 259.

[4] Bernard Gavoty, op. cit., p. 119.

din Paris" [1]. Referindu-se la ideile meritorii ale lui Gédalge și la consecințele lor în evoluția compozitorului român, Rostand le pune din nou în contrast cu specificul academic al ambianței: „Enescu a avut, în decursul celui de-al treilea an de studii, o primă decepție din partea autorităților conservatoriste pariziene — decepție de care au avut parte de altfel și alți viitori maeștri, cum au fost Claude Debussy și Maurice Ravel. Aceasta s-a datorat eternului și inevitabilului dezacord care domnește între originalitate și academism" [2].

Continuitatea spirituală Brahms-Enescu, pe care ne propunem să o urmărim, își are explicația în primul rînd în cîteva trăsături de caracter comune. Prima dintre acestea este totala identificare a vieții, a gîndurilor lor, cu muzica. Din bogata literatură despre viața și opera lui Brahms sau din numeroasele caracterizări făcute lui Enescu de către muzicienii ce l-au înconjurat, ca și din propriile sale mărturisiri, se poate deduce faptul că cea mai arzătoare dintre dorințele celor doi geniali artiști a fost cea de a crea muzică. Procesul creator devine o fericire de intensitate supremă, fără echivalent în ansamblul celor survenite în existența fiecăruia din ei. Fericirea și necesitatea de a crea explică, și într-un caz și în celălalt, acea caracteristică tendință de izolare în universul muzicii, în măreția naturii, în lumea visului, a celor doi compozitori, ambianță în care fiecare se refugia cu voluptate, pentru a da viață ideilor lor mistuitoare.

Nu e vorba de o torță preluată de la compozitorul mai vîrstnic și dusă mai departe de cel tînăr, așa cum apare în filiația Beethoven-Brahms (deliberat marcată de Brahms în prima sa sonată, în primul său concert, în prima sa simfonie), ci de o anumită atitudine față de artă, atitudine care conduce în mod obiectiv la un anumit tip de creație cel al ideilor grave cu finalitate umanitaristă.

Această fermă atitudine față de artă se manifestă atît la Brahms cît și la Enescu încă din anii copilăriei. Primul a crescut împărțindu-se între muzica mare (a lui Bach și Beethoven) și muzica tavernelor, birturilor sau ospețelor la care era nevoit să-și întovărășească tatăl, acompaniindu-l la pian. Nici o tentație a muzicii facile, a cîștigului imediat, nu a clintit aspirațiile copilului de 10—15 ani care — în rarele pauze acordate „muzicanților" — se cufunda în problemele temelor de compoziție date de profesorul Cossel. Singurele impresii din muzica nopților de trudă ce își vor face loc în creația lui Brahms vor fi intonațiile populare multinaționale auzite de la refugiații politici — victime ale înfrîngerii revoluțiilor de la 1848 și 1849 — aflați

---

[1] Claude Rostand, *George Enesco et ses contacts avec la France*. În: *Studii de muzicologie*, vol. IV, București, 1968, Edit. muzicală, p. 39. „Dans la ville de Mozart, de Beethoven et de Brahms, il a reçu une première formation académique qui n'a aucun raport avec l'académism qui l'attend au Conservatoire de Paris".

[2] Claude Rostand, *op. cit.* — p. 41. „C'est au cours de sa troisième année d'étude que Georges Enesco eut, avec les autorités conservatoriales parisiènnes, une première déception — genre de déception qu'avaient d'ailleurs aussi rencontrée de futurs maîtres comme Claude Debussy et Maurice Ravel. Ceci était dû à l'éternel et inévitable désaccord regnant entre l'originalité et l'académisme".

în vremelnic popas în portul Hamburg. Nici fastul de la curtea lui Franz Liszt din Weimar, nici siguranța materială oferită de curtea princiară de la Detmold nu l-au oprit pe Brahms din drumul muzicii lui.

Aceeași capacitate de a fi personal, neinfluențabil, prezintă și copilul Enescu. Mai întîi în vîltoarea disputelor de la Viena — iubind pasionat atît muzica lui Brahms cît și cea a lui Wagner —, apoi la Paris, unde discernămîntul său artistic înfruntă ani de-a rîndul prejudecățile antibrahmsiene. Dovezile de incoruptibilitate, de modestie, de sobrietate, din viața celor doi compozitori sînt împletite și cu unele coincidențe biografice, dintre care cea mai semnificativă rămîne viețuirea fiecăruia în metropola unei țări adoptive.

În ceea ce privește creația, puțini sînt compozitorii — considerînd întreaga istorie a muzicii — care au reușit să se impună cu talente categorice în lumea muzicală odată cu primele lucrări, așa cum s-au impus Brahms și Enescu. Și aceasta în centre de ilustră tradiție și de strălucitoare faimă, așa cum au fost Leipzigul (la mijlocul secolului al XIX-lea) și Parisul (la sfîrșitul aceluiași secol). Marele Schumann anunță în anul 1853 — cînd Brahms avea doar 20 de ani — apariția celui „ce avea să întruchipeze în mod ideal cea mai înaltă expresie a epocii [1], iar Edouard Colonne dirijează la Paris primele opusuri ale compozitorului român ce nu împlinise încă 17 ani.

Semnificativ pentru estetica și etica celor doi compozitori este și faptul că fiecare își declară apartenența națională în prima lucrare a listei de opusuri. Mai categoric Enescu, prin titlu și universul emoțional al muzicii *(Poema română)*; mai discret Brahms, dar evident deliberat, în *Sonata în do major pentru pian op. 1*. Este o sonată a cărui *Andante* poartă mențiunea *Nach einem altdeutchen Minnelied*. Întreaga temă, pe care se vor construi variațiunile părții lente, citează un vechi cîntec german, autenticitate pe care Brahms a dorit să o fixeze în partitură. Astfel, sub note, apar cuvintele cîntecului, marcate silabic, iar pentru a sublinia influența sursei populare, Brahms specifică între portative prezența unui solist (*Vorsänger* — măsurile 1—2, 4—6) și a unui grup coral (*Alle* — măsurile 3—4, 7—12), ca reprezentanți ai stilului dialogat specific practicii muzicale populare germane. Legătura cu cîntecul și dansul popular va rămîne o trăsătură constantă în evoluția ambilor compozitori, trăsătură ce conferă vigoare și prospețime muzicii brahmsiene (calități atît de contestate de contemporanii wagnerieni sau de cei francezi) și va conduce la geniale soluții inedite în creația lui Enescu.

Privite în ansamblu, aceste trăsături comune — spirituale sau biografice — explică înrudirea care se stabilește între gîndirea lui Brahms și cea de genială precocitate a copilului Enescu, cu implicații directe (stilistice) în realizările timpurii ale compozitorului român și cu infiltrație în sensibilitatea sa de-a lungul creației de maturitate. În prima categorie, cea a creației de școală și a primelor opusuri, influ-

---

[1] Robert Schumann, *Neue Bahnen*. În: *Neue Zeittschrift für Musik*, Leipzig, 28 octombrie 1853.

ența lui Brahms se reflectă cu evidență în opțiunea pentru anumite genuri și anumite formații instrumentale sau vocale (sonată instrumentală, trio, cvartet, cvintet, uvertură, simfonie, concert, miniatură vocală sau corală), în construcția arhitectonică (formă de sonată, de lied, de rondo, de temă cu variații), precum și la nivelul unor coordonate stilistice. Primatul melodiei se impune de la început, o melodie de o cantabilitate romantică, în care se infiltrează sesizabile reminiscențe din muzica înrădăcinată în auzul copilului desprins din „plaiurile moldovenești". Sînt acele nuanțe surprinse de muzicienii occidentali „chiar și în lucrările simfonice cărora" — mărturisește George Enescu — „nu am căutat să le dau o «culoare românească»" [1]. Melodismul direct în expuneri și intens elaborat în desfășurări dezvoltătoare sau în transfigurările variaționale este dublat de surprinzătoare tensiuni în armonie, tensiuni datorate în mare măsură înrîuririi wagneriene, dar integrate — după modelul brahmsian — într-un perfect echilibru dintre diatonic-cromatic. Limpezimea ideilor expuse și infuziunea lor (prin motive caracteristice) în desfășurarea unei lucrări (sau peste granițele ei — așa cum se întîmplă cu primul motiv al temei din *Variațiunile pentru două piane op. 5*) constituie adevărate premise ale viitoarei tehnici simfonice enesciene.

Din acest punct de vedere, al dăltuirii unei lucrări din substanța ei primară, Enescu se înscrie pe traiectoria simfonismului lui Brahms și nu pe tehnica translației memorative tematice de tip romantic, sau pe cea leit-motivică wagneriană. Pe parcursul evoluției către „drumul propriu", el va dezvolta simfonismul brahmsian (la al cărui suflu larg de construcție unitară se vor adăuga, în perioada de tranziție franceză, și influența rezolvării ciclice a concepției lui César Franck) pînă la noi tipuri de mișcări interioare ale materialului muzical, căruia îi va încorpora și elemente specifice limbajului muzical românesc, pe plan melodic, ritmic, polifonic, arhitectural.

Privită în ansamblu, formația și evoluția timpurie a lui George Enescu prezintă o treptată stratificare de contribuții stilistice peste concepția brahmsiană a începuturilor, concepție pe care nici una din lucrările sale de maturitate nu o va renega. Mărturie în acest sens sînt numeroasele întrepătrunderi dintre acumulări, căutări și soluții proprii consolidate, întrepătrunderi ce caracterizează stilul lucrărilor din primul pătrar al veacului XX (în *Suite*, în *Dixtuor*, în *Simfonii)*. În procesul de sinteză al căilor de exprimare tradițională, pe baza unei selecții subiective în care limbajul lui Brahms s-a impus cel mai mult, modalitățile stilistice de esență românească și-au făcut loc cu încetul, marcînd înfiriparea unei originalități necăutate. În această privință, originalitatea lui Enescu amintește de cea a lui Brahms, la fel de discret conturată și la fel de organic încorporată în structura spirituală națională. Nici Brahms și nici Enescu nu au aderat la modernitate decît în măsura unei afinități sufletești cu aceasta, atitudine în care

[1] George Enescu, interviu dat în revista *Muzica* nr. 5—6 1921.

procesul de acumulare şi de sinteză este sublimat în autenticitatea artistică a fiecăruia. Inovaţia de perspectivă apare — şi într-un caz şi în celălalt — pe cît de complexă, pe atît de estompată de suculenţa ideilor ce o determină, dar fără a fi avut atributele unei delimitări care să poată fixa un reliefat *stil Brahms* sau un reliefat *stil Enescu*. Pentru că nu tendinţa spre originalitate a obsedat pana celor doi compozitori, ci numai aspiraţia către măiestria exprimării unui gînd, unei idei, aspiraţie care a încordat existenţa fiecăruia într-o neîntreruptă muncă de autodesăvîrşire şi i-a condus către o caracteristică exigenţă în realizarea finală a actului lor creator. Acest proces de dăltuire îndelung deliberată a spontaneităţii realizează o permanentă împletire a sensibilităţii cu luciditatea, împletire care conferă operei celor doi creatori perenă splendoare. Şi dacă gîndirea lui Brahms a realizat, în general, o caracteristică deschidere în timp a muzicii sale, această trăsătură de atemporalitate se va face simţită şi mai mult în gîndirea muzicală a compozitorului român, pe măsură ce el va descoperi şi va integra în creaţia sa vibraţia lirică şi sensurile epice ale doinitului românesc. Începutul acestei cuceriri este ilustrat de muzica *Sonatei în fa minor pentru vioară şi pian*, lucrare ce a dat compozitorului de optsprezece ani conştiinţa forţei sale proprii, aşa cum va mărturisi el în amintirile depănate către apusul vieţii : „De ce moment, je me sentis capable de marcher sur mes propres jambes, si non de courir très vite..." [1]. Momentul creaţiei acestei lucrări (1899) ne apare ca o punte între sfîrşitul vieţii lui Brahms (1897) şi începutul realizărilor de maturitate creatoare ale maestrului român, legătura celor două manifestări geniale ale gîndirii muzicale putîndu-se face cu deosebire pornind din epoca în care în muzica lui Brahms începe să se estompeze conflictele dramatice, făcînd larg locul unui nobil lirism. Şi din acest punct de vedere se conturează o traiectorie asemănătoare în evoluţia celor doi muzicieni — şi unul şi celălalt înclinînd în creaţia lor tîrzie către confesiunea lirică, limpede şi curgătoare, din care nu lipseşte zîmbetul trist (Brahms — *Cvintetul cu clarinet*) sau chiar amărăciunea (Enescu — *Simfonia de cameră*).

* * *

Legăturile dintre personalitatea lui Johannes Brahms şi România se cimentează astfel, la sfîrşitul secolului trecut, atît prin prezenţa compozitorului german în ţara noastră, în scurtul său turneu de concerte din anul 1879, cît şi prin influenţa ce a exercitat-o direct asupra celor doi muzicieni români : Eusebiu Mandicevski şi George Enescu.

Climatul muzical vienez a continuat să facă legătura între principiile sale creatoare şi muzicienii români care au studiat în metropola austriacă. Dintre aceştia se detaşează figura lui *Marţian Negrea*

[1] Bernard Gavoty, op. cit., p. 83.

(1893—1973), student la clasa de armonie, contrapunct și forme muzicale a lui Eusebiu Mandicevski în anii ce au urmat primului război mondial.

Prietenia care s-a înfiripat între profesorul și studentul român amintește de cea care fusese cu ani în urmă între Brahms și Mandicevski. De data aceasta însă, originea românească comună a dat o specifică intensitate sentimentelor pe care profesorul le-a avut pentru discipolul său, discipol cu care putea vorbi limba maternă și de la care putea auzi ecouri nealterate de muzică românească. Pentru că Marțian Negrea, talent remarcabil, bun instrumentist (cînta la vioară, la orgă, la pian) se prezentase la Viena doar cu instruirea muzicală pe care o primise ca elev al lui Timotei Popovici și cea de la Seminarul Andreian din Sibiu, instruire ce lăsase pură întreaga absorbție de muzică sătească a copilăriei sale. Față de evoluția celor mai mulți compozitori români din generația sa (formați sub influența muzicii occidentale), Marțian Negrea pornește pe baze profund naționale, ajungînd să descopere în școala vieneză bogăția limbajului armonic romantic și postromantic. „Deși Negrea nu a fost tentat de a imita excesele armonice ultra-individualiste ale diverselor curente postromantice (excese care nu influențaseră gîndirea pedagogului Mandicevski — n.n.), totuși influența indiscutabilă a acestora a contribuit în mod esențial la formarea gîndirii sale muzicale. Datorită acestor înrîuriri, compozitorul acordă un rol expresiv deosebit de important armoniei, care, adeseori devine și elementul generator al melodiei", apreciază compozitorul și muzicologul Zeno Vancea, în prezentarea pe care o face creației lui Marțian Negrea în contextul aporturilor din prima jumătate a secolului XX [1]. Dar în afară de această trăsătură care va direcționa limbajul compozitorului român spre o sinteză creatoare în care factorul armonic învățat la Viena va avea rol însemnat în stilul maturității sale artistice — stil care rămîne condus în mare parte de primatul melodic de esență românească — Marțian Negrea cunoaște, prin Mandicevski, valoarea operei lui Brahms. O imediată influență a acesteia se poate remarca în îndreptarea sa către anumite genuri ale muzicii de cameră (*Sonata în sol bemol major, op. 5* și *Sonatina în la minor, op. 8* — pentru pian; *Preludiul și Fuga pentru cvartet de coarde, op. 3*; *Cvartetul pentru coarde în mi bemol major, op. 17*), creații ce se strecoară printre numeroase lucrări programatice, dominate de o duioasă nostalgie pentru locurile natale (miniatura „Acasă" din *„4 piese pentru pian", op. 1*; „A fost odată" din *Suita pentru pian „Impresii de la țară", op. 7*; „Crăciunul trist, 1916" din suita simfonică *Povești din Grui, op. 15*), tendință subiectivă ce îl apropie de romantismul brahmsian. De Brahms îl apropie și preferința pentru unele genuri ale muzicii vocale — lieduri și coruri — precum și creația unui *Requiem pentru*

[1] Vancea, Zeno. *Creația muzicală românească*, București, 1968, Edit. muzicală, p. 362.

soliști, cor și orchestră (închinat memoriei lui George Enescu). Dar în afară de opțiunea sa pentru genuri și forme cultivate de Brahms, se simte în compozițiile acestui muzician obsedat de responsabilitate, năzuința de a fixa contururi limpezi ideilor, axate pe principiile de creație învățate de la Mandicevski, în acea vreme, în care invazia căutărilor de noi soluții de exprimare muzicală tindeau spre dezechilibrarea lor. Modelul operei lui Brahms, întruchipare a specificului reflexiv romantic sprijinit pe obiectivitatea cîntecului popular, l-a călăuzit. Din fotocopia unui afiș pe care îl prezintă dirijorul Eugen Pricope în articolul său „Marțian Negrea" din revista „Muzica" (aprilie 1964) se pot vedea numele celor doi compozitori (Brahms și Negrea) figurînd în programul unui concert de muzică de cameră al Academiei de Muzică din Viena din 16 iunie 1921, concert în care se cîntau *Sonata pentru pian* a compozitorului român, o *Rapsodie pentru pian* și *Trio-ul pentru pian, vioară și corn* de Brahms. Se poate deduce cît de prezentă era muzica brahmsiană în pedagogia vieneză în vremea studiilor lui Marțian Negrea și cît de dirijat către înțelegerea ei fusese muzicianul român de către Mandicevski. Iubind natura și cîntecul popular al ținuturilor natale, Marțian Negrea a găsit în muzica lui Brahms — ca și George Enescu cu decenii în urmă — rezonanțe ale propriilor sale sentimente. El a transmis studenților săi de la Conservatorul din Cluj (1919—1941) și celor de la Conservatorul din București (1941—1973 — în ultimii ani în calitate de profesor consultant) respectul pentru o artă proaspătă, românească. Dacă omul Marțian Negrea a trecut prin viață cu o nobilă discreție, pedagogul a lăsat în schimb o urmă de autoritate, recunoscută și omagiată unanim.

Desprindem din pleiada de discipoli ai săi concepția de creație a compozitorului *Sigismund Toduța*, ca deosebit de reprezentativă în rîndul muzicienilor afirmați la mijlocul secolului XX și totodată deosebit de ilustrativă pentru ideea urmărită în încheierea studiului nostru. În interviul transmis la televiziune în ziua de 18 februarie 1974, compozitorul Toduța sublinia la începutul cuvîntului său meritul pe care Marțian Negrea l-a avut în stimularea dispozițiilor sale creatoare, referindu-se la anii de studii de la Conservatorul din Cluj (1931—1933). Peste acest strat de studii la clasa de armonie, contrapunct și compoziție a profesorului Negrea, s-a așezat apoi stratul de înaltă cultură muzicală cucerit la Academia „Santa Cecilia" din Roma (1936—1938). Pe această temelie solidă, în care — peste obîrșia românească cu rădăcini în regiunea hunedoreană — s-au stratificat cele două mari direcții ale culturii muzicale europene (cea a școlii vieneze, transmisă de Marțian Negrea și cea a școlii italiene — de Ildebrando Pizzetti și Alfredo Casella), cunoașterea filonului romantic al secolului al XIX-lea și al direcțiilor stilistice de la începutul secolului XX a însemnat o împlinire a orizontului său muzical, a cărui axă a continuat să se sprijine pe muzica de veacuri a pămîntului natal și pe cea a Renașterii italiene.

A urmat procesul de sinteză, proces rezolvat odată cu primul grup de lucrări : *Variațiunile simfonice pe o temă populară, Passacaglia pentru pian, Concertul pentru pian și orchestră.* Se impune de la începutul considerațiilor, pe care ne propunem să le facem în legătură

cu concepţia de creaţie a compozitorului Toduţa, o dublă atitudine: în primul rînd îndreptarea sa către formele tradiţionale şi mai ales către tehnica variaţională, acea virtuozitate a gîndirii componistice în care au excelat marii creatori preclasici şi clasici şi în care Brahms spusese un ultim genial cuvînt; în al doilea rînd — contopirea creatoare a acestor forme de gîndire muzicală cu universul sonor românesc. Valoarea începuturilor a fost încununată cu recunoaşterea de autoritate a premiului de compoziţie George Enescu (pentru *Variaţiunile simfonice pe o temă populară)* în anul 1941.

După anul 1950, compozitorul Toduţa se îndreaptă către forma ciclului de sonată (instrumentală şi orchestrală). Pregătită de *Sonatina pentru pian* (1950), apar pe rînd sonatele pentru violoncel şi pian, pentru flaut şi pian (1952), pentru vioară şi pian (1953), pentru oboi şi pian (1956) şi primele trei *Simfonii* (în 1953, 1956, 1957). Din nou deci o axare pe un gen de complexitate maximă a muzicii pure, rezolvat şi de data aceasta prin modalităţi stilistice specific naţionale, care conduce la noi recunoaşteri oficiale (premii de stat în anii 1953, 1955).

În acest şir de lucrări de maturitate creatoare se cimentează o trăsătură definitorie a concepţiei compozitorului, cea a ponderei reflexiei filosofice. Înclinaţia spre profunzime incită exprimarea sa la o complexă osmoză a elementelor de îndelungă cizelare în limbajul muzical universal şi cele de curînd desprinse din fondul arhaic românesc şi puse în valoare de recent afirmata şcoală de compoziţie românească. Se conturează, astfel, o amplificare a dimensiunilor gîndirii în evoluţia compozitorului Sigismund Toduţa, complexitate care începe să prezinte anumite corespondenţe cu dinamica gîndirii lui Brahms. În acest stadiu de împlinire artistică se impune cu deosebire arta de a desfăşura şi a dezvolta o idee prin contrastele ei posibile, prin dinamica transfigurărilor ei — transfigurări imprevizibile faţă de simplitatea esenţei primare. Este o trăsătură care apropie cu evidenţă gîndirea compozitorului român de cea brahmsiană, continuînd-o pe coordonate noi, imprimate de altă etapă a evoluţiei istorice şi de altă arie spirituală. În pofida evidentelor deosebiri dintre elementele de stil caracteristice celor doi compozitori, există numeroase corespondenţe între gradul de valorificare a lor. Elementul melodic primează şi într-un caz şi în celălalt, la Sigismund Toduţa melodismul prinzînd coloritul structurilor modale specifice melosului românesc, sau avînd rădăcini în specificul modal medieval. Faţă de atributele expresive ale ritmicii lui Brahms — cu totul particularizante în cadrul epocii sale — intervenţia asimetriilor proprii muzicalităţii populare româneşti aduce o remarcabilă notă stilistică locală. Gîndirea polifonică — cu toate variantele ei expresive — caracterizează în egală măsură complexitatea limbajului celor doi muzicieni formaţi în cultul pentru arta lui Bach (Brahms) sau pentru cea a lui Palestrina (Toduţa). Un plus de expresivitate imprimă muzicii compozitorului român tendinţa sa spre linearism, cu rădăcini adînci atît în gîndirea monodică a cîntului românesc cît şi în modelele culte enesciene. Înveşmîntarea armonică se mulează pe variatele structuri modale ale liniilor melodice, uneori cu cursuri ambigui create de intervenţia frecventă a treptelor mobile. O mai cate-

gorică apropiere de sitlul lui Brahms oferă limbajul orchestral al compozitorului Toduța, înclinat către puritatea desenului instrumental. Vehiculînd nuanțe ale tumultului sau seninătății sufletești, coloritul timbral (pur sau ansamblat) contribuie la relieful ideilor și la pregnanța unor momente ale dramaturgiei muzicale, asemenea marilor modele brahmsiene (Concerte, Simfonii). În ceea ce privește forma, gîndirea compozitorului Toduță prezintă o maximă organicitate a construcției, marcată frecvent prin transfigurarea unor teme ciclice (ceea ce contopește principiul ciclicității romantice cu arta variațională preclasică). Dar peste această sintetizatoare modalitate de dezvoltare unitară a muzicii se impune (ca și în simfonismul brahmsian) o creștere continuă a suflului muzical din propria substanță.

De Brahms îl apropie pe maestrul clujean și pasiunea sa pentru eposul popular, ca și cea pentru cîntecul vechi al pămîntului, asupra căruia pana sa s-a aplecat cu pietate ; și contingențele sale sufletești cu poezia, cu creatorii ei — mari și venerați prieteni ai amîndurora — a căror înrîurire marchează cele două vieți și cele două creații. De Brahms îl apropie și autoexigența care respiră din elaborarea muzicii sale, ca și autoritatea cu care domină sensul ideilor, fără concesii strălucirii de la periferia lor. În felul acesta, estetica compozitorului român reînvie, fără să-și fi propus, atitudinea față de artă a maestrului german, fixînd un moment de amplă sinteză în istoria muzicii românești contemporane.

* * *

În realizările muzicale din țara noastră, continuitatea gîndirii lui Brahms s-a manifestat în primul rînd la muzicienii formați în școala de compoziție vieneză. Unii l-au cunoscut și l-au venerat (Eusebiu Mandicevski, George Enescu) sau au beneficiat de activitatea pedagogică a lui Mandicevski (Marțian Negrea), transmițînd mai departe respectul pentru arta brahmsiană discipolilor lor (Sigismund Toduța). Alții au cunoscut acest sentiment în clasa de compoziție a altor pedagogi vienezi și mai ales în viața de concert a metropolei austriece. Implicații ale gîndirii lui Brahms apar și în concepția compozitorului Zeno Vancea (format la Wienerkonservatorium între anii 1921—26), atît în predilecția sa pentru genurile muzicii de cameră, cît și în sprijinirea pe dinamica polifonică.

Creația lui Brahms s-a impus și în pedagogia școlii de interpretare și compoziție de la Berlin, ca și în cea de la Leipzig, către care s-au îndreptat cîțiva muzicieni români pentru desăvîrșirea studiilor lor muzicale. Mai mult decît atît, chiar în climatul școlii de la Paris, în care muzica lui Brahms continua să fie ocolită, muzicienii români dovedesc deosebită receptivitate la arta brahmsiană dezvăluită lor de George Enescu (Dimitrie Cuclin, Marcel Mihalovici, Constantin Bobescu). În special, manifestările creatoare ale lui Marcel Mihalovici se înscriu la început în raza de influență a concepției lui Brahms, influență treptat sublimată în factura unui stil personal, care nu va părăsi însă tehnica variațională sau genurile în care Brahms a excelat (sonata, cvartetul, simfonia).

Din această a doua categorie de compozitori formaţi în diverse focare de cultura muzicală (în afara Vienei), o surprinzătoare legătură cu gîndirea lui Brahms oferă un moment din evoluţia creatoare a lui Mihail Jora. Surprinzătoare, pentru că este vorba de un compozitor care a dat modele de originală sinteză, ce au determinat — prin lărgirea sferei stilistice — o tendinţă de emancipare în concepţia de creaţie şi în limbajul muzical al şcolii de compoziţie româneşti. De Brahms îl desparte, în primul rînd, pe Mihail Jora înclinaţia spre programatismul muzical, genurile clasice (sonata, cvartetul, simfonia) apărînd cu totul izolat în creaţia sa. O singură trăsătură poate fi semnalată ca specifică şi definitorie pentru evoluţia ambilor compozitori — dragostea pentru poezie, pentru poezia cultă şi populară, pasiune care i-a îndreptat pe amîndoi la o neîntreruptă creaţie de lieduri. Mai trebuie subliniat şi faptul că drumul cu totul personal pe care a evoluat compozitorul Jora porneşte din anii de studii de la Leipzig. În Conservatorul fundat de Mendelssohn-Bartholdy şi aureolat vremelnic de prezenţa lui Schumann, discipolul român a cunoscut în profunzime arta lui Brahms la clasa de compoziţie a unuia din cei mai fervenţi admiratori ai ei — Max Reger. Şi tot la Leipzig, în ambianţa concertelor de la Gewandhaus, muzicianul român a ascultat capodoperele marii tradiţii simfonice germane, în rîndul căreia se înscrisese şi muzica lui Brahms.

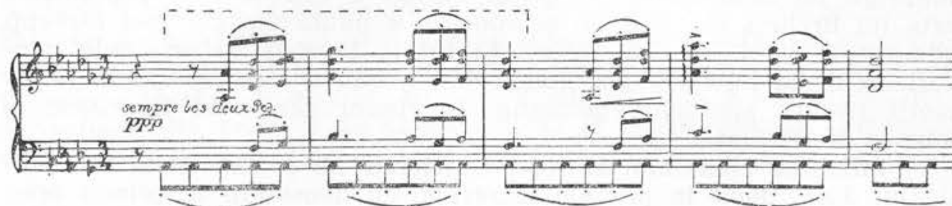
Influenţa climatului muzical leipzighez nu a lăsat urme în creaţia lui Jora, decît în primele lucrări şi cu deosebire în primul opus (*5 Cîntece pentru voce şi pian*, pe versuri de poeţi germani, printre care se înscrie şi numele lui Richard Dehmel, poet ce inspirase numeroase lieduri lui Brahms). Cu următoarele lucrări şi în special cu *Priveliști moldoveneşti (op. 5)*, concepţia sa creatoare se îndepărtează de spiritul neoromantic al începuturilor, manifestîndu-se cu originalitate nu numai faţă de specificul muzical apusean (în spiritul căruia se formase, ca pianist, ca elev al lui Reger), dar şi în ambianţa creaţiei, contemporane naţionale. Şi totuşi, în plină ascensiune a evoluţiei, pe drumul brăzdat de lucrări programatice, de lieduri şi balete, apare o sonată pentru pian, *Sonata în re bemol major (op. 21)* aparţinînd anului 1941. Tema principală a formei de sonată din prima parte citează (aproape cu fidelitate) o temă desprinsă din partea lentă a *Sonatei pentru pian în fa minor* de Brahms, anunţînd omagiul muzical pe care un compozitor român din secolul XX îl aduce profunzimii şi măiestriei unei arte ce a încununat tradiţia clasic-romantică a muzicii germane.

Privită în ansamblu, *Sonata în re bemol major* de Mihail Jora prezintă tendinţe neoclasice în arhitectura tripartită a întregului, în construcţia fiecărei mişcări în parte (formă de sonată, de lied, de rondo-sonată), ca şi în limpezimea ideilor şi a dezbaterilor lor. Tendinţe neoromantice sînt de asemenea evidente atît în suflul generos al melodismului, în tensiunea tratării lui armonice, cît şi în viziunea unităţii întregului, în care tema fundamentală, inspirată din muzica lui Brahms, are atribute de temă-ciclică (rememorată în al doilea cuplet din forma de rondo a Finalului), precum şi în înrudirea care există între suprafeţele lirice ale lucrării. În această construcţie echi-
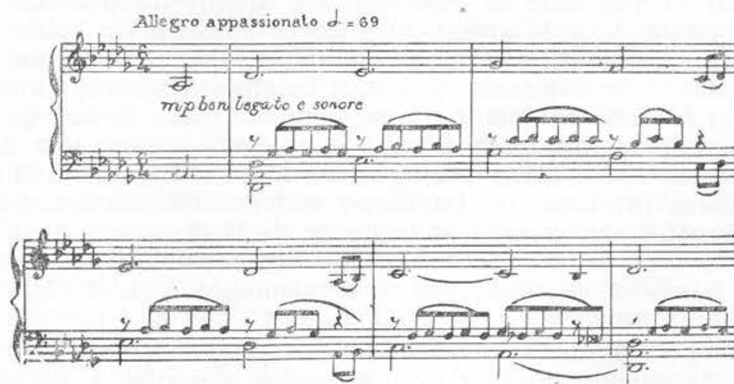
librată și unitară, sensul ideilor se dezvăluie însă prin mijloace stilistice proprii limbajului muzical românesc, marcate de structurile modale ale melodismului și de implicațiile acestora în armonie, în cursul ritmic cu pulsații frecvent asimetrice, de tendința spre fluență improvizatorică specifică unor fragmente din desfășurarea muzicii.

În ceea ce privește tema principală a formei de sonată din prima parte a lucrării, prin care se face legătura cu muzica lui Brahms, ea este desprinsă din a treia secțiune a părții lente din *Sonata în fa minor* (ultima din cele trei sonate pentru pian create de compozitorul german). Ca origine — este o veche melodie populară germană, circulînd pe cuvintele cu vădită proveniență populară : „Steh'ich in finst'rer Mitternacht" :

Exemplul nr. 230 — Brahms: *Sonata în fa minor* p. II, secțiunea a treia) *Andante molto.*
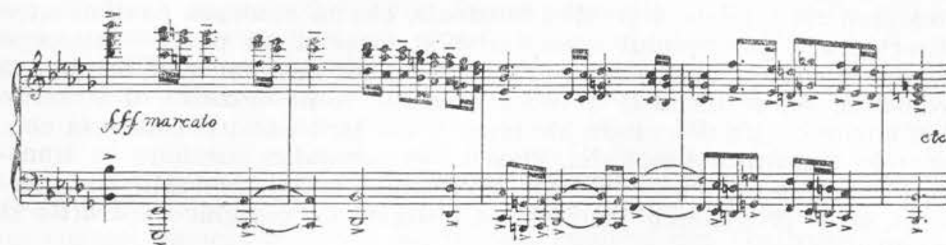


Exemplul nr. 230 — Brahms: *Sonata în fa minor* (p. II, principală, p. I)



Așa cum se poate remarca din exemplele date, tema din sonata lui Mihail Jora păstrează aceeași culoare tonală *(re bemol* major), tonalitate în care modulase muzica părții lente a sonatei lui Brahms (inițial în *la bemol* major). Ea se desfășoară pe același contur melodic (cu o mică transfigurare imprimată de intervenția unui motiv ornamental interior ce va avea rol independent ciclic pe parcursul ce-

lor trei părţi componente ale sonatei [1], transfigurarea afectînd mai mult cea de a doua frază a temei). Nuanţa mezza-voce, faţă de pianissimo din sonata lui Brahms, precum şi exprimarea monodică (în octave, cu un joc interior de optimi pe trepte alăturate, cu rol pictural) prezintă o vădită intenţie de reliefare a conturului melodic citat (temă tratată de Brahms armonic, cu aluzie la simplitatea acompaniamentului popular — prin persistenţa dominantei în bas). Dar pe măsură ce ideea muzicală de bază (din sonata lui Jora) îşi întregeşte sensurile ei de-a lungul desfăşurării muzicii expozitive şi după ce va fi subiectul unor dezbateri ulterioare, ea va întări legătura cu concepţia brahmsiană, prin specificul tratării ei armonice şi ritmice :

Exemplul nr. 232



Tema este cîntată de data aceasta în fortissimo şi în registrul grav şi semigrav al pianului (de asemenea în octave) şi contrapunctată de un curs melodic contrar, cu sens descendent pornit din registrul înalt şi împletit din formula ritmică a motivului ei ornamental, într-o scriitură pianistică tipic brahmsiană (şir de terţe şi sexte). În această tratare, ideea iniţială cucereşte sonorităţi orchestrale şi dimensiuni expresive care amintesc (în mod deliberat) momentele de culminaţie din muzica sonatelor pentru pian de Brahms.

Şi în opusul următor — *Variaţiuni pe o temă de Schumann* — creaţia lui Mihail Jora oferă posibilitatea unei legături cu gîndirea lui Brahms, în primul rînd, prin îndreptarea compozitorului român către arta variaţională, şi în al doilea rînd, prin sursa inspiraţiei sale, de două ori prezentă în lista opusurilor brahmsiene *(op. 9* şi *op. 23)*. Este a doua mărturie din creaţia sa de privire în urmă spre muzica marilor romantici veneraţi de el, într-un popas din drumul său artistic atît de sigur şi de personal.

[1] Analize ale *Sonatei, op. 21* de M. Jora (cu diferite obiective şi de diferite proporţii), se datorează următorilor muzicologi : Zeno Vancea, *Creaţia muzicală românească*, Bucureşti, 1968, Edit. muzicală, p. 353—355 ; Carmen Petra-Basacopol, „Însemnări despre creaţia instrumentală a lui Mihail Jora". În : „Muzica", nr. 8, august 1961, p. 7—8 ; Dumitru Bughici, *Suita şi Sonata*, Bucureşti, 1965, Edit. muzicală, p. 286—290 ; Rodica Oana-Pop, *„Sonata op. 21* de Mihail Jora şi locul ei în creaţia pianistică românească". În : „Lucrări de muzicologie", vol. 7, Conservatorul „G. Dima", Cluj, 1971, p. 27—41.

Considerațiile cu care se încheie studiul făcut asupra momentului Brahms și a importanței lui în fluxul istoric al muzicii nu și-au propus să epuizeze mărturiile de continuitate a gîndirii muzicianului german în concepția de creație a compozitorilor noștri, ci de a marca rolul pe care acesta l-a avut în formația unor creatori români ce au impus o prestigioasă ținută școlii de compoziție românești. Procesul de îmbogățire și transformările care au survenit pe parcursul ultimelor decenii ale secolului nostru în domeniul muzical sînt deosebit de complexe, și implicațiile acestora asupra compoziției muzicale — pe plan european și implicit pe plan național — par a zăgăzui legăturile cu fondul tradiției. Dar peste aderarea la noile aporturi (sau experiențe — cărora doar timpul le va fixa dreptul la permanență) străbate principiul, realitatea lui, care conduce atitudinea estetică. Chiar dacă unele tendințe contemporane prezintă autonomie față de baza îndelung consolidată a creației muzicale, ele nu anulează continuitatea directoare a principiului umanitarist al artei și nu poate întrerupe sensul ei continuu ascendent. Și în nici un caz nu-i anulează sau neagă valoarea. Acest lucru îl dovedește pulsul vieții muzicale din marile sau micile centre de cultură ale lumii și ale țării noastre, centre în care operele maeștrilor preclasici, clasici sau romantici continuă să transmită mesajele epocilor lor prin intermediul noilor generații de interpreți, ca și prin mereu înnoitele căi tehnice de comunicare a artei și gîndirii lor.

Prezența muzicii lui Brahms în viața de concert românească

Legătura Brahms—România, urmărită istoric și privită pînă acum din perspectiva gîndirii creatoare, prezintă însemnătate și în raportul dintre opera compozitorului german și publicul de concert românesc.

Pregătit în mare măsură de repertoriul Orchestrei Societății Filarmonice, condusă timp de jumătate de veac de dirijorul Eduard Wachmann (1836—1908), acest tînăr public al concertelor bucureștene devine martorul unor prime audiții ale lucrărilor lui Brahms în ultimele decenii ale secolului trecut. În programul din 9 martie 1886 figurează ca piesă de deschidere a concertului, „Uvertura" (fără specificarea titlului ei), iar în anul următor, la 8 martie 1887, Constanța Romalo, sub bagheta lui Wachmann, cîntă pentru prima dată în țara noastră *Concertul în re minor pentru pian și orchestră*, concert ce va fi reluat în aceeași interpretare peste șapte ani (la 10 aprilie 1894). Către sfîrșitul secolului, Eduard Wachmann înscrie în programele concertelor sale și două din simfoniile lui Brahms (*Simfonia a III-a* — la 3 martie 1896; *Simfonia a II-a* — la 9 martie 1897). Se poate stabili astfel că la o dată care precede cu o lună moartea compozitorului german (la 3 aprilie 1897), la noi în țară erau create premisele unei apropieri de înțelege-

rea muzicii lui, o muzică ce nu era lăudată de opinia franceză (sub a cărei influenţă era orientată în mare parte intelectualitatea românească în acea vreme).

În primele două decenii ale secolului XX, concertele Orchestrei permanente a Ministerului Instrucţiunii Publice, condusă între anii 1906—1920 de Dimitrie A. Dinicu, parcurge întreaga creaţie simfonică a lui Johannes Brahms (cu excepţia celor două Serenade). Începutul îl fac *Variaţiunile pe o temă de Haydn* (prezentate în concertul de la 19 decembie 1906 [1], urmate de cele patru simfonii (*Simfonia a II-a* — la 3 februarie 1908, *Simfonia I* — la 21 decembie 1908, *Simfonia a IV-a* — la 11 ianuarie 1909, *Simfonia a III-a* — la 11 decembie 1911) [2] şi de *Uvertura „Tragica"*, prezentată de două ori în anul 1913 (în concertele din 17 februarie şi din 27 octombrie).

Tot sub bagheta dirijorului Dinicu cunoaşte prima audiţie românească *Dublul concert pentru vioară, violoncel şi orchestră* (la 29 ianuarie 1912), precum şi *Concertul pentru pian în si bemol major*, în memorabila interpretare a lui Arthur Rubinstein (la 23 martie 1914).

În ceea ce priveşte afirmarea *Concertului în re major pentru vioară şi orchestră*, primul cuvînt îl spune (la Bucureşti) George Enescu, care-l interpretează — sub bagheta lui Dimitrie Dinicu — în seara de 18 decembrie 1909 [3]. Amintind că prima audiţie românească a acestui concert datează din 1879, an în care publicul din Timişoara, Arad, Sighişoara, Braşov, Sibiu sau Cluj îl ascultase în însăşi interpretarea compozitorului (cîntînd versiunea pianistică a partiturii orchestrale) şi a violonistului Josef Joachim, prezenţa lui George Enescu ca solist al aceluiaşi *Concert*, interpretat de data aceasta în adevărata lui amploare sonoră, adaugă o nouă aureolă la debutul acestei prestigioase lucrări în ţara noastră.

Lui George Enescu, dirijorul, publicul românesc îi datorează memorabile interpretări făcute *Simfoniei a II-a* la 31 martie 1919; la 15 noiembrie 1942), *Simfoniei a III-a* (la 29 martie 1942) sau *Simfoniei a IV-a* (la 19 octombrie 1939; la 2 mai 1943). Cu Alexandru Demetriad (solist în *Concertul în si bemol major*, la 18 noiembrie 1945), cu Maria Fotino (în *Concertul în re minor* — la 17 martie 1946) şi cu Yehudi Menuhin, ilustrul său elev, ca interpret al *Concertului pentru vioară* — la 14 mai 1946, arta dirijorală enesciană parcurge, în anii imediat următori celui de al doilea război mondial, şi cele trei concerte compuse de Brahms.

Dar marele merit de a fi dăruit pubicului românesc conştiinţa cunoaşterii creaţiei orchestrale brahmsiene, printr-o susţinută frecvenţă a acesteia în programele concertelor sale, revine dirijorului George Georgescu. Urmărind programele Orchestrei Filarmonice (începînd din luna ianuarie 1920), fără a considera concertele din turneele făcute în

---

[1] Lucrarea figurează şi în concertele dirijate de D. A. Dinicu în anii 1907, 1912, 1914.

[2] Lucrări programate frecvent de dirijorul Dinicu, între anii 1913—1919.

[3] Sub bagheta lui Dinicu, Enescu interpretează acest concert şi în anii 1915, 1916 şi de două ori în anul 1919; D. Dinicu prezintă *Concertul* şi cu alţi solişti: Geza von Kresz (2 decembrie 1912), Br. Hubermann (15 decembrie 1913).

țară și străinătate, lucrările lui Brahms apar în aproximativ o sută de concerte dirijate de acest pasionat crainic al lor. Sub bagheta sa au cîntat pianiștii Arthur Rubinstein (1926), Wilhelm Backhaus (1932), Wilhelm Kempf (1936 și 1943), Walter Gieseking (1940), Sviatoslav Richter (1964), Alexandru Demetriad — pentru a alege din rîndul pianiștilor români numele celui mai constant interpret al concertelor pentru pian compuse de Brahms. În ceea ce privește *Concertul pentru vioară*, al cărui drum fusese deschis în țara noastră de Brahms—Joachim, apoi de George Enescu, acesta aduce violoniști ca Alma Moodie (1924) Joseph Szygeti (1930), Henrych Szeryng (1933), Adolf Busch (1934 și 1935), Jacques Thibaud (1937), Siegfried Barries (1940), Georg Kulenkampf (1943), Carlo Felice Cillario (1944), Yehudy Menuhin (1958), Lola Bobescu (1963), alături de interpreți români, dintre care numele lui Ion Voicu și al lui Ștefan Ruha (al cărui disc a apărut cu cîțiva ani în urmă — în luna august 1978) se înscriu în rîndul unei generații de interpreți care au cultivat propagarea muzicii lui Brahms în viața concertistică a țării noastre.

Dublul concert, în la minor, prezentat de dirijorul George Georgescu la 25 octombrie 1931 (avînd ca soliști pe Alexandru Teodorescu și George Cocea) pune numele său pe afiș alături și de cele ale lui George Enescu și Pablo Casals, în memorabilul concert din 9 decembrie 1937.

Dar în afară de concertele și simfoniile lui Brahms, cu care George Georgescu și-a înnobilat permanent programele sale, în afară de *Uvertura „Tragica"* și *Variațiunile pe o temă de Haydn* (puse frecvent în deschiderea concertelor sale), dirijorul român organizează concerte dedicate în întregime creației brahmsiene, dovedind o nedezmințită pasiune pentru măreția ei. Primul dintre acestea este o adevărată „sărbătoare Brahms" și are loc în preajma împlinirii a o sută de ani de la nașterea compozitorului german, la 5 martie 1933. Cu acest prilej, George Georgescu dirijează o uvertură *(Uvertura „Tragica")*, un concert (cel pentru vioară în *re major* — interpretat de Henryk Szeryng), o simfonie *(a IV-a — în mi minor)* și un mănunchi de lieduri cu acompaniament transpus pentru orchestră, interpretate de Sophia Munteanu.

Al doilea concert cu program exclusiv din muzica lui Brahms, a avut loc la 17 octombrie 1940, cuprinzînd *Variațiuni pe o temă de Haydn, Concertul pentru pian în re minor* (interpretat de Walter Gieseking) [1] și *Simfonia în do minor*. Următoarele „integrale Brahms" au avut loc în anii 1953 (la 6 și 7 iunie — cuprinzînd *Concertul pentru pian în si bemol major*, interpretat de Theodor Bălan, și *Simfonia în do minor)* și în anul 1962 (la 3 și 4 martie — cu *Dublul concert*, interpretat de cuplul Ștefan Georghiu—Radu Aldulescu, și *Simfonia în fa major)*. În anul 1964, către sfîrșitul vieții sale, George Georgescu organizează din nou două asemenea „manifestări Brahms" : la 23 și 24

---

[1] *Concertul pentru pian în re minor*, prezentat prima oară în 1894 de Constanța Romalo și Eduard Wachmann, cunoaște a doua interpretare la noi în țară — cea a solistei Constanța Cantacuzino și a dirijorului Dinicu, la 12 decembrie 1913.

februarie (*Variaţiunile pe o temă de Haydn*; *Concertul pentru pian în re minor* — interpretat de Alexandru Demetriad şi *Simfonia în re major*) şi la 23 mai — un ultim impunător omagiu adus compozitorului venerat, deschis de *Simfonia în fa major* şi încununat de al doilea *Concert pentru pian, în si bemol major*, interpretat de Sviatoslav Richter. Se conturează, astfel, o remarcabilă tradiţie — Brahms fixată de activitatea lui George Georgescu în viaţa de concert românească, asemănătoare celei impuse de George Enescu în manifestările muzicii de cameră. Se remarcă lipsa *Serenadelor* din ansamblul cuprinzător al repertoriului său, după cum şi cea a *Uverturii „Academica"*, prima lucare — dintre cele orchestrale compuse de Brahms — pe care George Enescu, la începutul carierei sale dirijorale, o prezentase în concertul din 3 ianuarie 1910.

Paralel cu activitatea dirijorală permanentă a lui George Georgescu şi cu cea ocazională a lui George Enescu, creaţia lui Brahms apare interpretată şi de alţi muzicieni români. Mihail Jora înscrie în repertoriul său *Simfonia a III-a* (pe care o dirijează de două ori pe parcursul vieţii sale, la interval de aproape treizeci de ani: la 24 februarie 1919 şi la 24 noiembrie 1946) şi dovedeşte o deosebită preferinţă pentru *Variaţiunile pe o temă de Haydn*, pe care le prezintă la începutul anului 1927 (3 februarie) şi le reia apoi din aproximativ zece în zece ani (la 13 ianuarie 1938, la 23 noiembrie 1947).

Un loc deosebit ocupa însă lucrările orchestrale brahmsiene în programele concertelor lui Alfred Alessandrescu (nume ce este deosebit de legat de creaţia camerală a maestrului german), ca şi în cele ale lui Ionel Perlea, care include, atît *Serenada în la major* (în concertul din 26 ianuarie 1939), cît şi *Uvertura „Academica"* (în concertul din 7 mai 1936 — concert care coincide cu ziua de naştere a compozitorului german). Doi ani mai tîrziu — la 31 martie 1938 — Perlea iniţiază şi un „Festival Brahms", al cărui program, deschis de *Uvertura „Tragica"* şi încheiat festiv de *Uvertura „Academica"*, a cuprins în centrul lui *Concertul pentru vioară şi orchestră* (interpretat de violonista Ginette Neveu) şi *Simfonia a III-a*. Şi ultima prezenţă a dirijorului Ionel Perlea în România face să răsune impunător, în marea sală a palatului, muzica lui Brahms (*Simfonia I*), în seara de 9 şi de 10 mai a anului 1969.

Serenada în la major de Brahms, pînă acum mai puţin prezentă în programele de concert, deschide seria de manifestări brahmsiene ale dirijorului Theodor Rogalski. Deşi — faţă de colegii săi de generaţie Rogalski a cuprins mai puţin din creaţia compozitorului german (o remarcabilă interpretare înscriind, între anii 1940—44, cu *Simfonia a III-a*), iniţierea unui concert „Brahms" în care a dirijat *Variaţiunile pe o temă de Haydn*, *Concertul pentru vioară* (solist Wolfgang Schneiderhan) şi *Simfonia a IV-a* — la 30 martie 1941, atestă aderarea sa la o artă mereu contemporană. Admiraţia lui Theodor Rogalski pentru Brahms este marcată şi de prelucrarea făcută de el Cîntecelor de dragoste (pentru cvartet vocal şi pian la patru mîini) în versiune orches-

trală și corală, versiune ce va fi prezentată de dirijorul Mircea Basarab în concertul Filarmonicii din 9 februarie 1964.

Două „Festivaluri Brahms" organizează și dirijorul Constantin Silvestri : primul — la 17 noiembrie 1946 (*Uvertura „Tragica", Concertul pentru vioară, Simfonia în do minor*), al doilea la 20 aprilie 1947 (*Simfonia în fa major, Concertul pentru vioară, Variațiunile pe o temă de Haydn*). Interpretarea acestor lucrări, la care se adaugă cea a *Simfoniei a IV-a* și a celor două concerte pentru pian, frecvent prezente în programele sale — dintre care cel în *si bemol major*, cîntat de Claudio Arrau se înscrie printre evenimentele deosebite ale prestigioasei sale cariere dirijorale — au imprimat o specifică sensibilitate muzicii lui Brahms, mult admirată și mult comentată în același timp.

Numeroase mărturii de prețuire a operei lui Brahms apar și în activitatea lui Antonin Ciolan, Vasile Jianu, Contantin Bobescu, Dinu Niculescu (dirijorul unui memorabil concert al Filarmonicii din București — la 30 și 31 decembrie 1960 —, în care Iacov Zak a cîntat ambele concerte pentru pian de Brahms într-o singură seară), precum și a celor afirmați în ultimele decenii (Emanuel Elenescu, Mircea Basarab, Mihai Brediceanu, Mircea Cristescu, Iosif Conta, Ion Baciu, Ilarion Ionescu—Galați ș.a.). Sub bagheta lui Mircea Basarab au interpretat *Concertul pentru vioară* mari violoniști ai timpului, ca David Oistrach (1966) sau Christian Ferras (1967) — ultimul, elev al lui Enescu ; iar în interpretarea dirijorului Iosif Conta a răsunat muzica acestui concert în inegalabila concepție a violonistului Isak Stern (1967). Mircea Cristescu are meritul de a fi prezentat în cadrul concertelor Filarmonicii bucureștene două din lucrările vocal-simfonice brahmsiene : *Rapsodia pentru mezzo-soprană, cor bărbătesc și orchestră* (la 19 și 20 ianuarie 1963) și monumentalul *Requiem German* (la 18 și 19 februarie 1967). Prima audiție românească a *Requiemului German* se datorează însă dirijorului Iosif Conta, care l-a prezentat cu orchestra și ansamblul coral al Radiodifuziunii române (soliști Elisabeta Neculce-Carțiș și Dan Iordăchescu), la 24 noiembrie 1966. Reluarea acestei lucrări — necunoscută pînă atunci în țara noastră — la interval de șase luni, de către formația Filarmonicii, ilustrează unul dintre cel mai elocvente exemple de emulație artistică, iar impunătorul succes înregistrat în ambele rînduri dezvăluie gradul de sobrietate al receptivității publicului românesc.

Fără a fi putut cuprinde toate manifestările artistice românești în care a figurat numele lui Brahms (și aceasta cu deosebire în ultimii ani în care afișele muzicii de cameră și ale concertelor simfonice ilustrează o pronunțată frecvență a lui în toate centrele muzicale din țară), încheiem succinta evocare a marilor momente care au făcut legătura între creația lui Brahms și publicul românesc, printr-un eveniment datorat dirijorului Sergiu Celibidache, oaspete de onoare al Filarmonicei din București și Iași la începutul anului 1978 (concertele dirijate între 27 ianuarie—2 februarie și între 24—29 mai la București ; cel din 31 ianuare — la Iași). Și nu întîmplător alegerea prestigiosului muzician român s-a oprit asupra unor lucrări în care este reprezentată cea mai caracteristică dintre laturile gîndirii lui Brahms — cea a

variației pe o temă, artă care deschide și încununează „era simfonică" a marelui compozitor german (*Variațiile pe o temă de Haydn* — 1873; finalul *Simfoniei în mi minor* — 1885). Este un univers de idei, simțăminte și atitudini care dezvăluie întreaga gamă a sensibilități lui Brahms, un univers pe care marele dirijor l-a deslușit și l-a recreat cu rară putere de pătrundere în meandrele lui.

În acest drum de o sută de ani care au trecut de la concertele lui Brahms și Joachim din orașele transilvănene (1879) și seria concertelor dirijate de Sergiu Celibidache la București și Iași (1978), acestea din urmă transmise prin radio și televiziune în întreaga țară, creația brahmsiană a devenit o realitate muzicală în conștiința marelui public românesc și un obiectiv de înalt prestigiu în cariera interpreților români.

În pedagogia românească, afirmată în orașe devenite adevărate focare de cultură muzicală (București, Cluj, Iași, Brașov, Timișoara, Sibiu ș.a.), opera compozitorului de la Hamburg, urmaș de drept al lui Bach și Beethoven, contribuie la îmbogățirea sensibilității și inteligenței talentelor românești, îndreptîndu-le — prin modelele ei — spre echilibru, sinceritate, profunzime și constituind în ultimă instanță una dintre culmile de verificare a măiestriei artistice. La aceste culmi, activitatea pedagogică a ajuns treptat, cu precădere după ce Conservatoarele din țară au devenit instituții de învățămînt superior (1948). Pentru că înainte de această dată, cînd întreaga educare interpretativă a viitorului artist se desfășura doar pe parcursul a șapte ani, progresiva ei înaintare nu reușea să atingă nivelul creațiilor brahmsiene, creații care astăzi fac parte obligatoriu din programele claselor de măiestrie. Sînt impresionante demonstrațiile pe care tineretul artistic și profesorii le fac în sălile de concert ale instituțiilor lor, precum și în manifestările concertistice publice. Un strălucit exemplu il oferă — în imediata actualitate (1981—82) — integrala creației camerale brahmsiene (de la Sonatele pentru vioară și pian la Sextetele pentru instrumente de coarde) la Filarmonica din București, ciclu inițiat și interpretat de violonistul Petru Csaba (unul dintre cei mai valoroși tălmăcitori actuali ai *Concertului pentru vioară și orchestră* de Brahms), pianistul Dan Grigore și celistul Andrei Csaba, cărora li se alătura ocazional prestigioși profesori ai Conservatorului bucureștean sau studenți ai acestora. Și dacă muzica de cameră, în care Brahms a excelat, se înscrie astăzi în programele vieții muzicale românești cu frecvență crescîndă, aceasta se datorează în primul rînd unei remarcabile și generoase activități didactice pe care marele public o cunoaște mai puțin și pe care uită să o aplaude. Este o artă oficiată din umbră, uitată deseori și de beneficiarii ei, o artă pe care o omagiem cu recunoștință pe această cale.

În ceea ce privește muzicologia contemporană românească, aportul ei — afirmat prin diferite forme și genuri de manifestare — se dovedește a fi deosebit de important în procesul de formare spirituală a tinerei generații de muzicieni — viitori interpreți, viitori compozi-

tori sau viitori profesori — ca şi în cel de cuprindere ştiinţifică a fenomenului muzical naţional şi universal. În această finalitate, de a contribui la elucidarea argumentată a procesului complex de evoluţie istorică a muzicii, se înscrie şi cuprinsul lucrării noastre. Din continua devenire şi împlinire a artei muzicale, cu momentele ei de puternică strălucire, am detaşat arta lui Johannes Brahms, ca fiind a celui ce a avut cea mai directă contribuţie la gîndirea muzicală enesciană, gîndire ce a concentrat — la rîndul ei— razele trecutului muzical, le-a îmbogăţit şi le-a proiectat în viitor, înscriind în istoria culturii umanităţii o pagină de înălţătoare mărturie a geniului românesc.

16 aprilie 1967 — 9 mai 1982

CREAȚIA BRAHMSIANĂ (pe genuri)

MUZICA INSTUMENTALĂ

Pentru pian:

Op. 1	— Sonata în do major
„ 2	— Sonata în fa diez minor
„ 4	— Scherzo în mi bemol minor
„ 5	— Sonata în fa minor
„ 9	— Varațiuni pe o temă de Schumann
„ 10	— 4 balade
„ 21, nr. 1	— Variațiuni pe o temă originală
„ 21, nr. 2	— Variațiuni pe o temă ungară
„ 24	— Variațiuni pe o temă de Händel
„ 35	— Variațiuni pe o temă de Paganini
„ 76	— 8 Klavierstücke (Capricii și Intermezzi)
„ 79	— 2 Rapsodii
„ 116	— 4 Fantasien
„ 117	— 3 Intermezzi
„ 118	— 6 Klavierstücke (Intermezzi, Baladă și Romanță)
„ 119	— 4 Klavierstücke (Intermezzi, Rapsodie)
	— Piese fără număr de opus (Dansuri, Studii, Cadențe pentru concerte.)

Pentru pian la patru miini:

Op. 23	— Variațiuni pe o temă de Schumann
„ 39	— Valsuri
„ 52	— Liebeslieder — Walzer
„ 65	— Neue Liebeslieder — Walzer
	— 21 Dansuri ungare (fără număr de opus)

Pentru două piane:

Op. 34 b	— Sonata în fa minor
„ 56 b	— Variațiuni pe o temă de Haydn

Pentru pian și vioară:

— Scherzo (din Sonata în la minor compusă cu R. Schumann și A. Dietrich — fără număr de opus)

Op. 78	— Sonata în sol major
„ 100	— Sonata în la major
„ 108	— Sonata în re minor

Pentru pian și violoncel:

Op. 38	— Sonata în mi minor
„ 99	— Sonata în fa major

Pentru pian și clarinet:

Op. 120, nr. 1	— Sonata în fa minor
„ 120, nr. 2	— Sonata în mi bemol major

Trio-uri

Op. 8	— Trio pentru pian, vioară și violoncel în si major
„ 40	— Trio pentru pian, vioară și corn în mi bemol major
„ 87	— Trio pentru pian, vioară și violoncel în do major
„ 101	— Trio pentru pian, vioară și violoncel în do minor
„ 114	— Trio pentru pian, clarinet și violoncel în la minor

Cvartete

Op. 25	— Cvartet pentru pian și coarde în sol minor
„ 26	— Cvartet pentru pian și coarde în la major
„ 60	— Cvartet pentru pian și coarde în do minor
Op. 51, nr. 1	— Cvartet de coarde în do minor
„ 51, nr. 2	— Cvartet de coarde în la minor
„ 67	— Cvartet de coarde în si bemol major

Cvintete

Op. 34 a	— Cvintet de coarde în fa minor
„ 34	— Cvintet pentru pian și coarde în fa minor
„ 88	— Cvintet de coarde în fa major
„ 111	— Cvintet de coarde în sol major
„ 115	— Cvintet pentru clarinet și coarde în si minor

Sextete

Op. 18	— Sextet de coarde în si bemol major
„ 36	— Sextet de coarde în sol major

Pentru orgă:

Op. 122	— 11 Preludii de coral

Pentru orchestră :

Op. 11 — Serenada în re major
" 16 — Serenada în la major
" 56 a — Variațiuni pe o temă de Haydn
" 68 — Simfonia I în do minor
" 73 — Simfonia a II-a în re major
" 80 — Uvertura „Academica"
" 81 — Uvertura „Tragica"
" 90 — Simfonia a III-a în fa major
" 98 — Simfonia a IV-a în mi minor

Pentru pian și orchestră :

Op. 15 — Concert în re minor
" 83 — Concert în si bemol major

Pentru coarde și orchestră

Op. 77 — Concert pentru vioară și orchestră în re major
" 102 — Dublu concert pentru vioară, violoncel și orchestră, în la minor.

MUZICA VOCALĂ

Lieduri pentru voce și pian :

Op. 3 — 6 Lieduri
" 6 — 6 Lieduri
" 7 — 7 Lieduri
" 14 — 8 Lieduri și Romanțe
" 19 — 5 Poeme
" 32 — 9 Lieduri
" 33 — Romanțele Magelonei
" 43 — 4 Lieduri
" 46 — 4 Lieduri
" 47 — 5 Lieduri
" 48 — 7 Lieduri
" 49 — 5 Lieduri
" 57 — 8 Lieduri
" 58 — 8 Lieduri
" 59 — 8 Lieduri
" 63 — 9 Lieduri
" 69 — 9 Lieduri
" 70 — 4 Lieduri
" 71 — 5 Lieduri
" 72 — 5 Lieduri
" 84 — 5 Romanțe și Cîntece
" 85 — 6 Lieduri
" 86 — 6 Lieduri
" 94 — 5 Lieduri
" 95 — 7 Lieduri

„	96	— 4 Lieduri
„	97	— 6 Lieduri
„	105	— 5 Lieduri
„	106	— 5 Lieduri
„	107	— 5 Lieduri
„	121	— 4 Cîntece grave
		— 42 Cîntece populare germane (6 caiete) — (fără număr de opus)

Duete vocale cu pian

Op.	20	— 3 duete pentru sopranǎ şi alto
„	28	— 4 duete pentru alto şi bariton
„	61	— 4 duete pentru sopranǎ şi alto
„	66	— 5 duete pentru sopranǎ şi alto
„	75	— 4 Balade şi Romanțe pentru două voci
„	84	— 5 Romanțe şi Cîntece pentru una sau două voci.

Cvartete vocale cu pian

Op.	31	— 3 cvartete vocale
„	52	— Liebeslieder — Walzer
„	64	— 3 Cvartete vocale
„	65	— Neue Liebeslieder — Walzer
„	92	— 4 Cvartete vocale
„	103	— Zigeunerlieder
„	112	— 6 Cvartete vocale

Lieduri cu acompaniament diferit:

Op.	91	— 2 Lieduri pentru voce de altistă, violă şi pian

CREAȚIA CORALĂ
Coruri a cappella

Pentru cor mixt:

Op.	22	— Marienlieder
„	29	— 2 Motete
„	42	— 3 Cîntece
„	62	— 7 Lieduri
„	74	— 2 Motete
„	93 a	— 6 Lieduri şi Romanțe
„	104	— 5 Lieduri
„	109	— 3 Coruri festive
„	110	— 3 Motete

Pentru cor de femei:

Op.	37	— 3 Coruri sacre
„	44	— 12 Lieduri şi Romanţe
„	113	— 13 Canoane.

Pentru cor bărbătesc:

Op.	41	— 5 Lieduri

Coruri cu acompaniament diferit:

Op.	12	— Ave Maria (pentru cor de femei cu acompaniament de pian sau orgă)
„	27	— Psalmul al XIII-lea (pentru cor de femei cu acompaniament de pian sau orgă)
„	30	— Cîntec sacru (pentru cor mixt cu acompaniament de orgă sau pian)

Op.	13	— Cîntec funebru (pentru cor mixt şi instrumente de suflat)
Op.	17	— 4 Cîntece (pentru cor de femei, doi corni şi harpă)
Op.	93 b	— Tafellied (pentru dublu cor mixt şi acompaniament de pian).
		— 7 Cîntece populare germane (pentru solist şi mică formaţie corală cu acompaniament de pian) Caiet nr. 7 (fără număr de opus).

CREAŢIA VOCAL-SIMFONICĂ

Op.	45	— Requiemul German
Op.	50	— Cantata „Rinaldo"
„	53	— Rapsodia pentru alto, cor bărbătesc şi orchestră
Op.	54	— Cîntecul destinului
„	55	— Cîntecul triumfal
„	82	— Cantata „Nänie"
„	89	— Cîntecul Parcelor

BIBLIOGRAFIE

Alley, Marguerite et Jean. *Une amitié passionnée: Clara Schumann — Brahms*, Paris, 1955.

Berger, Wilhelm. *Cvartetul de coarde de la Haydn la Debussy*, Bucureşti, 1970, Edit. muzicală.

Berger, Wilhelm. *Muzica simfonică romantică*, Bucureşti, 1972, Edit. muzicală.

Bickerich, Victor; Petri, Norbert. „Johannes Brahms în Transilvania". În: *Studii de muzicologie*, vol. VI, Bucureşti, 1970, Edit. muzicală.

Breazul, George. *Patrium Carmen, Contribuţii la studiul muzicii româneşti*, Craiova, 1941.

Breazul, George. *Pagini din istoria muzicii româneşti*, vol. I, Bucureşti, 1966, Edit. muzicală.

Bruyr, José. *Brahms*, Paris, 1955.

Bughici, Dumitru. *Suita şi Sonata*, Bucureşti, 1965, Edit. muzicală.

Ciomac Emanoil. *Enescu*, Bucureşti, 1968, Edit. muzicală.

Cosma, O. Lazăr. *Oedipul enescian*, Bucureşti, 1967.

Cosma, Viorel. *Filarmonica „George Enescu" din Bucureşti*, Bucureşti, 1968.

Crass, Edouard. *Johannes Brahms. Sein Leben in Bildern*, Leipzig, 1957.

Creuzburg, Eberhard. *Johannes Brahms*, Leipzig, 1954.

Dietrich, Albert. *Erinnerugen an Johannes Brahms in Briefen*, Leipzig, 1899.

Dietrich, Albert; Widmann, J. V. *Recollections of Johannes Brahms*, Londra, 1899.

Druskin, M. S. *Johannes Brahms*, Bucureşti, 1961, Edit. muzicală.

Ehrmann, Adolf. *Johannes Brahms*, Leipzig, 1933.

Ehrmann, Adolf. *Johannes Brahms, Thematisches Verzeichnis seiner Werke*, Leipzig, 1933.

Gavoty, Bernard. *Les souvenirs de Georges Enesco*, Paris, 1906.

Geiringer, Karl. *Johannes Brahms*, Zürich, 1955.

Geiringer, Karl. „Johannes Brahms im Briefwechsel mit Eusebiu Mandyczewski". În: Musikwissenschaft, Viena, 1933.

Ghircoiaşiu, Romeo. „Trăsături stilistice în evoluţia creatoare a lui George Enescu". În: „Muzica", nr. 5, Bucureşti, 1965.

Hans, Gal. *Brahms*, Frankfurt u. Hamburg, 1961.

Holde, Arthur. *Suppresed Passages in the Brahms—Joachim Correspondence*, Londra, 1959.

Hübbe, Walter. *Brahms in Hamburg*, Hamburg, 1902.

Imbert, Huges. *Johannes Brahms, sa vie et son oeuvre*, Paris, 1906.

Halbeck, Max. *Johannes Brahms* (8 vol.), Berlin 1904—1914.

Knepler, Georg. *Musikgeschichte des 19. Jahrhunderst*, vol. II, Leipzig, 1961.

Lakatos, Ştefan. „Konzertreise Brahms — Joachim in Siebenbürger". În: „Ungarn", Budapesta, 1942.

La Mara (Marie Lipsius). „Johannes Brahms". În: Musikalische Studienköpfe, Leipzig, 1903.

Landormy, Paul. *Johannes Brahms*, Paris, 1920; Paris, 1948.

Laufer, Joseph. *Brahms*, Paris, 1963.

Leyen, Rudolf von der. *Johannes Brahms als Mensch un Freund*, Düsseldorf u. Leipzig, 1905.

May, Florence. *The life of Johannes Brahms* (2 vol.), Londra, 1905.

Mihalovici, Marcel. „Despre George Enescu şi muzica românească". În: „Tribuna", 2, nr. 37, Cluj, 1958.

Niemann, Walter. *Brahms, Leben und Schaffen*, Berlin, 1920.

Niculescu, Ştefan. „George Enescu şi limbajul muzical din secolul XX". În: *Studii de muzicologie*, vol. IV, Bucureşti, 1968, Edit. muzicală.

Ophüls, Gustav. *Erinnerungen an Johannes Brahms*, Berlin, 1921.

Paladi, Marta. *Brahms*, Bucureşti, 1972, Edit. muzicală.

Pascu, George. „Gînduri despre George Enescu". În: Flacăra Iaşului, 11, nr. 2710, Iaşi, 1955.

Pop-Oana, Rodica. „Sonata op. 21 de Mihail Jora şi locul ei în creaţia pianistică românească". În: „*Lucrări de muzicologie*, vol. VII, Cluj, 1971.

Pricope, Eugen. „Marţian Negrea". În: „Muzica", nr. 4, Bucureşti, 1964.

Raţiu, Adrian. „Principiu ciclic la George Enescu". În: *Studii de muzicologie*, vol. IV, Bucureşti, 1968, Edit. muzicală.

Riemann, Heinrich. *Johannes Brahms*, Berlin, 1911.

Rostand, Claude. *Brahms* (2 vol.), Paris, 1955.

Rusu, Liviu. „Un veac de la naşterea lui Eusebiu Mandicevski". În: „Muzica", nr. 5, Bucureşti, 1957.

Schauffler, Robert. *The unknown Brahms*, New-York, 1940.

Schultze, Walther. *Johannes Brahms*, Leipzig, 1966.

Sollertinski, I. *Despre muzică şi muzicieni*, Bucureşti, 1963, Edit. muzicală.

Specht, Richard. *Johannes Brahms, Leben un Werk*, Leipzig, 1928.

Ştefănescu, Ioana. *Arta lui Brahms din perspectiva secolului* XX, Teză de doctorat, Conservatorul „G. Dima" Cluj-Napoca, 1974.

Thomas San-Galli, W. A. *Johannes Brahms*, München, 1912.

Tiénot, Yvonne. *Brahms, son vrai visage*, Paris, 1968.

Toduţa, Sigismund. „Ideea ciclică în sonatele lui George Enescu". În: *Studii de muzicologie*, vol. VI, Bucureşti, 1970, Edit. muzicală.

Ţăranu, Cornel. „Sigismund Toduţa la 50 de ani". În: „Tribuna", nr. 20, Cluj, 1958.

Vancea, Zeno. *Creaţia muzicală românească*, Bucureşti, 1968, Edit. muzicală.

Varga, Ovidiu. „Gîndirea filosofică şi estetică a lui George Enescu". În: „Muzica", nr. 12, Bucureşti, 1964.

Voicana, Mircea; Firca, Clemansa; Hoffman, Alfred; Zottoviceanu, Elena; în colaborare cu: Marbé, Myriam; Niculescu, Ştefan; Raţiu, Adrian. *George Enescu* (monografie colectivă în 2 vol.), Bucureşti, 1971, Edit. Academiei R.S.R.

Widmann, J. V. *Johannes Brahms in Erinnerungen*, Berlin, 1898.

CUPRINS

CAPITOLUL IV (1863—1871)

CAPITOLUL V (1872—1877)

CAPITOLUL VI (1877—1883)